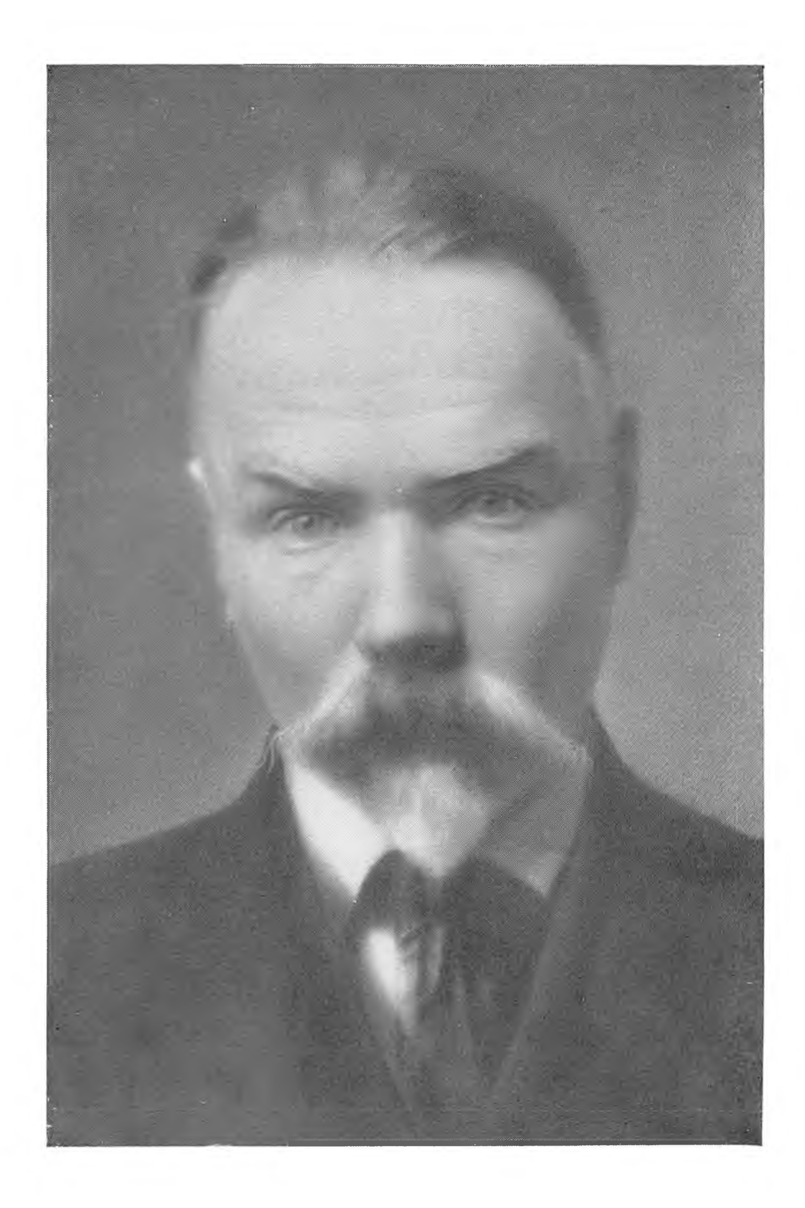
В. БРЮСОВ
ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ
2

В. БРЮСОВ

ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ



В. БРЮСОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ
В ДВУХ ТОМАХ

ТОМ ВТОРОЙ

ПЕРЕВОДЫ
СТАТЬИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1955

Подготовка текста переводов и примечания
А. А. ИЛЬИНСКОГО

Подготовка текста статей и примечания
Н. С. АШУКИНА

ПЕРЕВОДЫ

Гай Луцилий

(180—102 до н. э.)

Доблесть, Альбин, состоит в том, чтоб ты, что́ достойно, где правда,
Мог различать, каково — все то, что вкруг нас, чем живем мы;
Доблесть — то знанье, что́ даст человеку такой-то поступок,
Что для него справедливо, полезно и, главное, честно,
Что хорошо и что дурно, постыдно, бесчестно, бесплодно;
Доблесть — в уменьи найти всему свой конец и пределы;
Доблесть — в способности знать настоящую цену богатства;
Доблесть — в воздаиьи того, что она заслужила, заслуге,
В том, чтоб врагом беспощадным быть человеку дурному,
Наоборот, чтобы быть людей защитником честных,
Их прославлять, им желать всего доброго, жить с ними в дружбе;
Кроме того, всего выше ставить — родины благо,
Далее — благо родных, всего ниже — личное благо.

Вергилий

(70—19 до н. э.)

ЭНЕИДА

КНИГА ВТОРАЯ

(Ст. 1—249)

Содержание:

Эней начинает свое повествование с рассказа о разрушении города Трои (1—13). Троянцы, поддавшись речам коварного пленника грека Синона, несмотря на протест жреца Лаокоона, принимают в город большого, сооруженного греками деревянного коня, в котором были скрыты греческие герои (14—249).

Смолкнули все и глаза устремили, вниманием полны.
Начал с высокого так родитель Эней тогда ложа:

«Невыразимую скорбь обновить велишь ты, царица,
То, как троянскую мощь и слез достойное царство
Да́наи ниспровергли, что сам я ужасное видел,
В чем сам участвовал много. Кто, о таком повествуя,
Будь иль Мирми́донин он, иль До́лоп, иль злого Уликса
Воин, от слез устоит? А влажная ночь с небосклона
Мчится уже, и ко сну зовут заходящие звезды.
Но, если так ты стремишься наши узнать приключенья,
Вкратце услышать рассказ о бедах Трои последних,—
Хоть ужасается дух вспоминать и бежит от печали,
Все же начну.
Разбиты в борьбе и отвергнуты Роком,
Да́наев рати вожди, по стольких лет минованьи,
Видом с гору, коня, искусством Па́ллады дивным,
Строят, из тесаной ребра ему приладивши ели,

Будто богам за возврат, по обету; расходится слух тот,
Сами ж избра́нных мужей по жребию несколько, тайно,
Тут замыкают в боку потаенном и полнят до края
Воином вооруженным огромные недра и чрево.

Те́нед, в виду берегов есть остров, известнейший громко,
Сильно богатый, пока пребывало Приа́ма царство,
Ныне — только залив, ненадежная гавань для килей.
Те, удалившись туда, на пустынном скрываются бреге;
Мы их ушедшими мним, уплывшими с ветром к Микенам,
Тотчас от долгой себя разрешает вся Тевкрия скорби.
Растворены ворота́; выйти хочется, До́рийский лагерь
И опустелые видеть места, и покинутый берег.
«До́лопов здесь отряд, здесь Ахилл стоял беспощадный,
Место здесь кораблей, здесь в строю обычно встречались».

Часть перед гибельным даром безбрачной немеет Минервы
И на громаду дивится коня. Тимет его, первый,
Внутрь наших стен увещает ввести и поставить на выси,
Или по умыслу, или уж Судьбы так Тройе судили.
Ка́пий, однако, и те, у кого яснее был разум,
Да́наев козни и дар подозрительный в понт предлагают
Ринуть стремглав иль его спалить, огонь подложивши,
Иль пустоту пробуравить, чрево и недра разведать.
Делится так, в колебаньи, народ на различные мненья.

Первый, всех впереди, большой толпой окруженный,
Ла́окоонт, весь пылая, сбегает с высот крепостицы.
«Бедные!— он издалека, — граждане! Что за безумье!
Верите вы отъезду врагов? Вам кажется, может
Да́наев дар без коварства быть? Уликс тем известен?
Иль заключенные в сем скрываются древе Ахивы,
Иль создана на погибель стен наших эта громада,
Чтоб наблюдать за домами и сверху рухнуть на город,
Иль здесь иной скрыть обман: коню, о Тевкры, не верьте.
Что тут ни есть, боюсь Да́наев я, и дары подносящих!»

Так он сказал и копье громадное с силой могучей
Чудищу в бок и во чрево, скругленное скрепами, ринул.
Стало оно, задрожав; сотряслась ответно утроба,
И загудели, и стон пустые дали глубины.
И, будь то воля богов, будь разум не так в нас превратен,
Недр Арго́лидских мы железом не пощадили б,
Тройя стояла б теперь, был бы Приа́ма цел град высокий!

Вот между тем пастухи, связав за спиной ему руки,
Юношу тащат к царю Дарда́нские, с криком великим;
Он, им неведомый, сам добровольно отдался пришедшим,
Чтобы те козни свершить и Тройю открыть для Ахивов,
Веря в удачу свою иль заране готов на любое:
Или посеять обман, иль верной подвергнуться смерти.
И молодежь отовсюду Троянская, в жажде увидеть,
Вкруг обступая, стремится, и спорит в насмешках над пленным.

Да́наев ныне коварство познай; одного по поступку
И обо всех них суди...
Ибо, когда в середине собранья он стал, безоружный,
И потрясенный, обвел он Фри́гиев строй глазами:
«Горе! Что за земля,— он сказал,— что за воды отныне
Примут меня? Что же мне остается, несчастному, больше?
Места у Да́наев нет для меня, а теперь и кровавым
Мщеньем Дарда́ниды тоже, в гневе, мне угрожают».
Это стенанье умы изменило, и все нападенья
Остановились. Мы просим ответить нам: кто он по крови,
Что нам принес? Объяснит пусть: на что он надеялся, пленный?
Вот что он, наконец, говорит нам, страх отложивши:
«Всю тебе истину, царь, что б потом ни случилось, открою.
Я, говорит, отрицать, что Арго́лидский род мой, не стану.

Это во-первых; несчастным если Фортуна Синóна
Сделала, лживым пускай и хвастливым не сделает, злая!
Если в беседах, случайно, хоть раз до ушей твоих имя
Бела потомка дошло, Паламéда, и слава, молвою
Что разлитá, Пелáсги кого, под предлогом измены
Ложной, по злому доносу,— за то, что был против войны он,—
Предали смерти безвинно, о сгубленном ныне жалея;
Послан на службу к нему я был, как к родному по крови,
В первые годы войны моим отцом небогатым.
Власть он пока невредимо хранил и царей на совете
Силу имел, и у нас было имя и некая почесть
Также. Но после того, как коварством лукавца Уликса
(Я говорю, что все знают) он мир наземный покинул,
В уединеньи унылом жизнь свою робко влачил я
И возмущался в душе судьбой неповинного друга.
Но не смолчал я, безумец, поклялся, коль явится случай,
Если в родные вернусь я когда победителем Арги,—
Мстителем быть, и той речью свирепую ненависть вызвал.
Язва здесь первая зол; Уликс с этих пор начинает
Новым злодейством грозить; с этих пор он сеет в народе
Темные слухи и, зная вину, оружия ищет.
Не успокоился он, пока при пособьи Калхáнта...
Но я к чему повествую о всем тяжелом напрасно?
Медлю зачем? Если все для вас одинаки Ахивы,
Это вам слышать довольно.Мщенье скорей выполняйте!
Йфак хочет того, и щедро заплатят Атриды!»

Тут уж пылаем мы все — узнать и разведать причины,
Столь необъятных не зная лукавств и Пелáсговых козней.
Тот продолжает, дрожа, и с притворной душой говорит нам:
«Часто хотели затеять побег, покинувши Тройю,
Дáнаи и отступить, измучены долгой войною
(О, если б сделали так!), но им часто свирепая моря
Буря путь преграждала, и ветер страшил отплывавших.

Больше всего, когда здесь, из бревен истесан кленовых,
Конь уж стоял, по всему загудели тучи эфиру.
Мы же Эврипила шлём вопросить оракулы Феба
В недоуменьи; из храма он горькие речи приносит:
«Кровью утишили ветры вы и закланием девы,
Дáнаи, в дни, как впервые к Йлийским шли побережьям;
Кровью вам должно искать возврат и Аргóлидской жизни —
Жертвой». Едва эта весть достигла до слуха народа,
Оцепенели сердца, и холодная дрожь пробежала
Вплоть до костей. Кто избран судьбой? Кого хочет Апóллион?
Йфак пророка тогда, с великим шумом, Калханта,
На середину влечет; от него, в чем здесь божия воля,
Требует. Многие мне уже предвещали коварство
Злобное кознодея и, молча, знали, чтó будет.
Дважды пять был безмолвен он дней и, таясь, отрекался
Гласом выдать своим кого-либо и смерти назначить.
Йфака криком великим едва, наконец, побужденный,
Глас, по условью, дает и меня алтарю назначает.
Все согласились, и то, что было для каждого страшно,
Рады снести, обратив одного несчастного в гибель.
Близился день несказанный, уже готовили святость
Жертв для меня: соленую снедь и повязку на темя.
Я убежал, сознаюсь, от уз ускользнул и от смерти
В тинистом озере я, в тростнике утаенный, сокрылся
Ночью, пока паруса будут подняты (если подымут!).
Нет больше мне никакой надежды увидеть отчизну
Древнюю, милых детей, отца, желанного столько;
С них, вероятно, они за наш побег отомщенье
Взыщут и эту вину злополучных смертью искупят.
Вышними так я тебя божествами, что ведают правду,
Верой, если для смертных где-нибудь чтó в ней осталось
Неколебимым еще! — заклинаю: над бедствием сжалься
Столь великим, над жизнью, терпящей не должное, сжалься».
Этим слезам мы даруем жизнь и еще сострадаем.
Нáручни первый с него велит снять и жестокие узы

Прйам сам и ему говорит дружелюбные речи:
«Кем бы ты ни был, забудь отныне покинутых Граев;
Будешь ты наш; и мне на вопрос мой правду ответишь.
Вздвигнут зачем сей громадный образ коня? Кто строитель?
Что в нем за цель? То обет? Иль снаряд какой-то войский?»
Молвил, а кознями тот научен и искусством Пеласгов,
Освобожденные длани от уз подымает к светилам.
«Вечные, вами, огни, говорит, божеством нерушимым
Вашим клянусь, алтарями, неправыми теми мечами,
Коих избег, повязкой богов, что́ носил я, как жертва:
Вправе с Гра́ями я разорвать священные клятвы,
Вправе их ненавидеть и все обнаружить открыто,
Что ни таят; никаким я отчизны законом не связан.
Ты только клятву исполни, ты, сохраненная Тройя,
Слово сдержи, если правду скажу, если многим воздам я!

Да́наев все упованье и вера в войне предприятой
Были на Па́ллады помощь всегда основаны. С дня же,
Как нечестивый Тидид и Уликс, преступлений зачинщик,
Из освященного храма, напав, исторгли Палла́дий
Тот роковой, изрубив на высокой крепости стражей,
Образ святой захватили и дланью, за́литой кровью,
К девственным не побоялись богини коснуться повязкам,—
С оного сгибло и вспять, упав, потекло упованье
Да́наев, силы сломились, дух отвратился богини.
Знаки давала тому в чудесах Трито́ния явных.
В лагере образ едва был поставлен, зажглося в подъятых
Беглое пламя очах, и пот соленый по членам
Выступил; трижды с земли сама она (сказывать дивно)
Приподнялась, грозя щитом и копьем задрожавшим.
Тотчас Калха̀нт возгласил, что бежать нам должно чрез море;
Что от Арго́лидских дротов не могут Пе́ргамы рухнуть,
В Аргах вещаний доколь вновь не спросим и лик не воротим,
По морю что́ мы с собой увезли и в килях глубоких.
И если ныне в родные с ветром вернулись Микены

То ищут сил и богов союзных; понт переплывши,
Снова появятся вдруг,— изъяснил так Калхант предвещанья.
Сей же поставили здесь за Палладий и за святотатство
Образ они по приказу: свой горестный грех да искупят.
Оный, однако, велел из обтесанных дубов громадой
Неизмеримый возвесть Калхант и до неба возвысить,
Чтоб он не мог быть приятым вратами и в стены введенным
И охранять бы не мог народ под древней святыней.
Ибо, вы если своей оскорбите рукой дар Минерве,
Страшная гибель (сперва на него самого обратят пусть
Боги пророчества) Фригам грозит и При́ама царству;
Вашими если ж руками в ваш он введен будет город,
Асия, в свой черед, великой войной к Пелопе́йским
Стенам пойдет, и тот Рок ожидает наших потомков».

Этими ковнями нас Синон и преступным искусством
Верить заставил, обманом пленив и слезами подвигнув,
Нас, кого одолеть ни Тидид, ни Ахилл Лариссейский
Не были в силах, ни десять лет, ни тысяча килей.
Нечто иное тогда, важнее и много ужасней,
Нам предстает злополучным, мутит неожиданно души.
Лаокоонт, жрец Нептуна, по жребию выбран, большого,
Праздничных у алтарей, вола закалывал в жертву.
Вдруг от Те́недa две змеи, по воде безмятежной
(Я, повествуя, дрожу), огромными кольцами, рядом,
На́ море налегают и к брегу ровно стремятся.
Груди припо́дняты их среди вод, кровавые гривы
Выше поверхности волн; часть прочая тела по понту
Сзади скользит, извивая великими сгибами спины.
Шум пошел от вскипевшей пучины; земли уж достигнув,
Взор пылающий свой огнем окрасив и кровью,
Длинные жала колебля, лижут свистящие пасти.
Видя, бежим мы, бледнея. Они, уверенным ходом,
К Лаокоонту ползут. И, сначала несчастные члены
Двух сыновей оплетая, их заключает в объятья
Каждая и разрывает укусами бедное тело.
После его самого, что спешит на помощь с оружьем,
Петлями вяжут, схватив, великими. Вот уже, дважды

Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.
Он и пытается тщетно узлы расторгнуть руками,
Черным ядом облит и слюной по священным повязкам,
И одноврéменно вопль ревущий бросает к светилам.
Рев такой издает, когда, раненый, бык убегает
От алтаря, топор неверный стряхнув из загривка.
Оба дракона меж тем, скользя, убегают ко храму
На высоте и, проникнув суровой Тритóниды в крепость,
Кроются там, под кругом щита, под ногами богини.
По потрясенным сердцам у всех тогда пробегает
Ужас новый; твердят: искупил свое по заслугам
Лаокоонт преступленье: дротом священное древо
Он оскорбил и в хребет копьем преступным уметил.
Образ ко храму вести, вопиют, и святыню богини
Должно молить...

Стены мы разделяем и града вскрываем твердыни.
Все приступают к работе, колес подставляют движенье
Под ноги зверю, ему оплетают пеньковыми шею
Узами: всходит тогда роковая, оружьем чревата,
В стены громада. Юноши вкруг и безбрачные девы
Гимны поют и рукою рады коснуться каната;
Тот поддается и града, грозя, вступает в средину.
Родина! Илий, богов дом! Дардáнидов громкие в брани
Стены! Четырежды конь упирался на самом пороге
Врат, и четырежды звон издавали брони в утробе,
Не уступаем мы все ж, забвенны и слепы в безумьи,
И в крепостице священной несчастное чудище ставим.
Тут для судеб грядущих уста разверзает Кассандра,
Волею бога, которой ни разу не верили Тевкры.
Мы же храмы богов, несчастные, коих последний
День настал, украшаем праздничной зеленью в граде.

Пентадий

(III—IV в.)

О ПРИБЛИЖЕНИИ ВЕСНЫ

Да, убегаст зима! оживляют землю зефиры,
Эвр согревает дожди. Да, убегает зима!
Всюду чреваты поля; жары предчувствует почва.
Всходами новых семян всюду чреваты поля.
Весело пухнут луга, листвой оделись деревья.
По открытым долам весело пухнут луга.
Плач Филомелы звучит; преступной матери пени,
Сына отдавшей во снедь, плач Филомелы звучит.
Буйство потока в горах стремится по вымытым камням,
И на-далеко гудит буйство потока в горах.
Тысячи тысяч цветов творит дыханье Авроры.
Дышат во глуби долин тысячи тысяч цветов.
Стонет в ущельях пустых овечьим блеяньем эхо.
Звук, отраженный скалой, стонет в ущельях пустых.
Вьется младой виноград, меж двух посаженный вязов,
Вверх по тростинке лозой вьется младой виноград.
Клеит под крышей опять говорливая ласточка утром,
Строя на лето гнездо, клеит под крышей опять.
Где зеленеет платан, в тени, услаждает дремота;
Надевают венки, где зеленеет платан.
Сладко теперь умереть! нити жизни, сорвитеся с прялки!
В милых объятьях любви сладко теперь умереть!

НАРЦИСС

Тот, чей отец был поток, любовался водами мальчик,
И потоки любил — тот, чей отец был поток.
Видит себя самого, отца увидеть мечтая,
В ясном, зеркальном ручье видит себя самого.

Тот, кто дриадой любим, над этой любовью смеялся,
Честью ее не считал — тот, кто дриадой любим.
Замер, дрожит, изумлен, любит, смотрит, горит, вопрошает,
Лъпет, упрекает, зовет, замер, дрожит, изумлен.
Кажет он сам, что влюблен, ликом, просьбами, взором, слезами,
Тщетно целуя поток, кажет он сам, что влюблен.

МОГИЛА АЦИДА

Ацида здесь — на вершине горы — ты видишь гробницу
И бегущий поток там, у подножья холмов?
В них остается доныне память о гневе циклопа,
В них и печаль и любовь, светлая нимфа, твои!
Но, и погибнув, лежит он здесь, погребен, не без славы;
Имя его навсегда шумные волны стремят.
Здесь он еще пребывает, и, кажется нам, он не умер:
Чья-то лазурная жизнь зыблется в ясной воде.

ЭПИТАФИЯ ВЕРГИЛИЮ

Пастырь, оратай, воин, пас, возделывал, низил,
Коз, огород, врагов, веткой, лопатой, мечом.

Децим Магн Авсоний

(310—394)

ЛАИСА, ПОСВЯЩАЮЩАЯ ЗЕРКАЛО ВЕНЕРЕ

Зеркало я посвящаю Венере, старуха Лаиса:
Вечную службу нести вечной ты вправе красе.
Мне же ты ни на что не нужно́: ибо видеть,
Что́ я теперь,— не хочу, чем я была,— не могу.

К СВОЕЙ ЖЕНЕ

Будем жить, как мы жили, жена! тех имен не оставим,
Что друг для друга нашли в первую брачную ночь!
Да не настанет тот день, что нас переменит: пусть буду
Юношей я для тебя, девушкой будь для меня!
Если бы старше я был, чем Нестор, и если б Дейфобу
Кумскую ты превзошла возрастом, что до того!
Знать мы не будем, что значит преклонная старость!
не лучше ль,
Ведая цену годам, счета годов не вести!

К ГАЛЛЕ, УЖЕ СТАРЕЮЩЕЙ ДЕВУШКЕ

Я говорил тебе: «Галла, мы старимся! годы проходят.
Чресла используй свои: девственность старит скорей!»
Ты не вняла, и подкралась шагами неслышными старость,
Вот уже возвратить дней, что погибли, нельзя!
Горько тебе, и клянешь ты, зачем не пришли те желанья
Прежде к тебе, иль зачем нет больше прежней красы!
Все ж мне объятья раскрой и счастье, не взятое, даруй:
Если не то, что хочу, то, что хотел, получу!

РОЖДЕНИЕ РОЗ

Это было весной, и, ласково, колющим хладом
    Веял день, возвращен алой рукою зари.
Ветер, свежий еще, предшествуя кóням Авроры,
    Упредить призывал зноем пылающий день.
Я бродил по дорожкам в саду, через все перекрестки,
    Чтоб усладиться вполне раннего утра порой.
Видел я, как роса, замерзшая в иней, висела
    Там на никлой траве, здесь на стеблях овощей,
Как на широких кочнах играли округлые капли,
    Отяжелевшие вновь весом небесной воды.
Видел я, как смеялись розы, Пестума дети,
    Орошены росой, с утренней новой звездой;
Как на росистых кустарниках редкие перлы белели,
    Осуждены на смерть, в свете всходящего дня.
Кто угадает: Аврора румянец ли роз похищает,
    Или дает, и заря алостью красит цветы?
Та же роса, тот же цвет, и утро то ж у обеих,
    У звезды и цветов: мать их, Венера, одна!
Может быть, сходен и их аромат? но в далях воздушных
    Свой развевает заря, ближний нам легче вдыхать.
Общая им,— цветам и звездам,— богиня Киприда
    Повелела иметь тот же пурпуровый плащ!

Миг подходил, когда цветов напухшие почки
    Быстро, одна за другой, были раскрыться должны.
Та зеленеет, покрыта листиков шапочкой тесной.
    Та через тоненький лист красный являет намек.
Гордый та раскрывает верх своего обелиска,
    Освободив острие алой своей головы.
С темени та совлекает сборки лишней одежды,
    В жажде себя проявить сотней своих лепестков.
И поспешает раскрыть богатство смеющейся чаши,
    Выставляя ряды алых, сомкнутых кругов.
Та, что горела огнем волос багряных недавно,
    Бледная, вот обмерла, сонм лепестков обронив...

Я дивился, как быстро грабит бегущее время,
    Видя, как блекли цветы, еле успевши расцвесть.
Вот, пока говорю, опали червленные кудри
    Пурпурной розы: земля красным обрызгана вкруг.

Все эти виды, и эти рожденья, и все измененья
    День их единый явил, кончил единый их день!
Как мы жалеем, Природа, что прелесть цветов так мгновенна:
    Чуть их взорам явив, ты похищаешь дары.
День сколько длится единый,— жизнь столько длится для розы:
    К юности ранней ее краткая старость близка.
Ту, чье рожденье встречала только что алая Эос,
    Вечером возвратясь, видит старухой она.
Но им назначено пусть погибнуть в короткое время:
    Сами они, уходя, род свой стремятся продлить!
Дева! розы сбирай, пока новы, пока молода ты:
    Помни, что возраст и твой столь же поспешно летит!

Данте

(1265—1321)

БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ

АД

Песнь первая

На полдороге странствия земного
Себя увидел я в лесу глухом,
Затем что сбился я с пути прямого.

О, как же трудно описать стихом
Тот мрачный лес, столь дикий и глубокий,
Что я дрожу при мысли лишь об нем!

Едва ль страшней миг смерти недалекой.
Но, так как благо я в лесу обрел,
Скажу, что́ раньше видело там око.

Не вспомнить мне, как я спустился в дол:
Я словно сонным шел по бездорожью,
Когда с дороги истинной сошел.

Но, наконец, я подступил к подножью
Холма, где тот заканчивался бор,
Который сердце мне наполнил дрожью,—

И к озаренным высям поднял взор,
Уже одетым в свет того светила,
Чей луч ведет отвсюду на простор.

Сиянье это ужас мой смирило,
Что́ в озере души всю ночь стоял,
Пока меня отчаянье томило.

22 Как человек, что́, задыхаясь, встал
На берег, выйдя из морской пучины,
Глядит назад и видит грозный вал,—

25 И дух мой так, покинув дно долины,
Еще дрожа, глядел назад, где мгла,
Откуда жив не вышел ни единый.

28 Когда ж усталость несколько прошла,
Стал подниматься я на склон отлогий;
Ногой опорной — низшая была.

31 И вот, на первых же шагах дороги,—
Пятнистой шкуры выставив наряд,
Пантера, легкий зверь и быстроногий,

34 Бесстрашно встретив мой упорный взгляд,
Она мне путь столь грозно заступала,
Что я не раз бежать хотел назад.

37 Был ранний час, и солнце поднимало
С тем сонмом звезд свой лик на высоту,
Как в оный день, когда Любви Начало

40 Впервые двинуло их красоту.
Меня бодрило многое в невзгоде:
Убор пантеры, тешащий мечту,

43 Час дня и месяц, всех нежнее в годе,—
Но был охвачен ужасом былым
Я, льва увидя на пустынном всходе.

46 Поднявши голову, алчбой томим,
Ко мне как будто он стремил движенья,
И воздух словно трепетал пред ним.

49 За львом волчица шла; все вожделенья,
Казалось, в худобе своей тая,
Она уж многим принесла мученья!

52 Под тяжестью сдавилась грудь моя:
Столь властный страх ее метали взгляды!
На высь надежду вновь утратил я.

55 Скупец, упорно собиравший клады,
Теряя их, и плачет, и дрожит,
Ни в чем себе не ведая отрады.

58 И я, в тот час, имел такой же вид,
Когда, за шагом шаг, без состраданья,
Зверь гнал меня туда, где день молчит.

61 Я в дол срывался, где познал блужданья,
И некто вдруг явился предо мной.
Без голоса от долгого молчанья

64 Казался он; к нему, в глуши лесной,
«О, сжалься ты над мною! — возопил я.—
Кто б ни был, тень иль человек живой!»

67 В ответ: — «Не человек, но оным был я.
Меня отец ломбардец породил,
И мантуанца прозвище носил я.

70 Sub Julio, но поздно, в Риме жил
При добром Августе я, в век известный,
Что́ призрачных богов и ложных чтил.

73 Поэт я был; воспет мной благочестный
Анхисов сын, кто кинул Илион,
Когда был Трои град сожжен чудесный.

76 Но почему вспять шаг твой обращен,
К печалям всем, а не к прекрасным го́рам?
Путь и начало всяких благ — сей склон!»

79 «Ужель Вергилий ты, тот ключ, в котором
Берет исток река великих слов?»—
Так я ответил, со смущенным взором.

82 «О, честь и светоч всех других певцов!
Да значат мне любовь к тебе и рвенье
Вникать усердно в смысл твоих стихов!

85 Учитель мой! мой образец! Творенья
Твои мне дали тот хороший слог,
Которым мог снискать я одобренья.

88 Се—зверь, меня что гонит без дорог!
Мудрец прославленный! Меня избавить
Ты в силах: я дрожу и изнемог!»

91 «Иным путем ты должен шаг направить,—
Ответил он, в слезах мой видя лик,—
Коль ты готов сей дикий край оставить.

94 Зверь, у тебя что исторгает крик,
Не терпит на своем пути другого,
А кто противится, тот гибнет вмиг.

97 Он нрава столь свирепого и злого,
Что ввек не насыщает свой живот,
Но, глад насытив, больше алчет снова.

100 Совокупляясь, много привлечет
Зверей еще он, не придет доколе
Пес, что его, в мученьях, загрызет.

103 Питаньем Псу не серебро, не поле,
Но мудрость, добродетель и любовь,
И край от Фельтро к Фельтро будет долей.

106 Несчастную Италию он вновь
Спасет, за кою девушка Камилла,
Турн, Эвриал и Нис пролили кровь.

109 Чрез грады все его погонит сила
Волчицы и низвергнет в самый Ад:
Ее откуда зависть возродила.

112 Но должен ты,— мой это видит взгляд,—
Идти за мной; я буду твой водитель
Чрез царства вечные, а не назад.

115 Прискорбных стонов узришь ты обитель,
Страданья древних душ, что тщетно ждут,
Чтоб снова смерть пришла как избавитель!

118 И узришь тех, что в пламени живут
Счастливыми, надеждой утешаясь,
Что в круг блаженных и они войдут.

121 Коль жаждешь к ним взнестись ты, возвышаясь,—
Душа придет достойней, чем моя:
Ей поручу тебя я, расставаясь.

124 Тот Властелин, кто держит те края,
Не хочет, чтоб туда я был вожатый:
Ведь был врагом его закона я.

127 Царит он всюду: там — его палаты,
Его престол, его нетленный свет.
Блаженны те, кто в этот град приняты!»

130 И я ему: «Молю тебя, поэт,
Во имя бога, коего не знал ты!
Чтоб минул я и тех и горших бед,

133 Веди меня в те царства, что назвал ты,
Чтоб стал у врат я, пред Петром святым,
И зрел несчастных, коих описал ты!»

136 Он двинулся, я вслед пошел за ним.

Франческо Петрарка

(1304—1374)

СОНЕТ

Благословен ты, вечер, месяц, год,
То время, место, та страна благая,
Тот край земной, тот светлый миг, когда я
Двух милых глаз стал пленник в свой черед.

Благословенна ты, боль роковая,
Что бог любви нам беспощадно шлет,
И лук его, и стрел его полет,
Разящих сердце, язвы растравляя.

Благословенны речи все, где я
Ее назвал, печали не тая,
Желанья все, все жалобы, все стоны!

Благословенны вы, мои канцоны,
Ей спетые, все мысли, что с тоской
Лишь к ней неслись, к ней, только к ней одной.

Понс-Дени Ле-Брен

(1729—1807)

ОДА

Анакреон, ты люб был девам,
Старик восьмидесяти лет,
И Граций хор, пленен напевом,
Тебя венком венчал, поэт.

И Пиндар, лебедь Беотийский,
Пройдя столетия предел,
То славил праздник Олимпийский,
То о любви протяжно пел.

Софокла, старика седого,
Венчала, Мельпомена, ты.
Люблю смотреть, как старость снова
Срывает лавры и цветы.

И я кладу персты на лиру,
На Пинде шаг мой слышен вновь:
Свободу воспевал я миру,
И цепи пел твои, Любовь!

В дни юности следил, Гораций,
Я с робостью тропу твою.
Еще могу воспеть я Граций,
Еще героев я пою.

То воздыхаю я с Тибуллом,
То за Тиртеем петь хочу,
То, дерзостно, вслед за Катуллом,
Рой ядовитых стрел мечу.

И пусть во взорах свет вечерний
Все краски мира затемнил:
Зато я чужд надменной черни,
И дружбе более я мил.

И снова я блажен и светел,
Лишь Музы дом мой посетят,
И верю, что Любовь я встретил,
Лишь встречу девы нежный взгляд.

Нет, не сведу с Любви я взоры:
Всегда я ею упоен,
И под рукой иной Авроры
И я воскресну, как Тифон!

Жан-Франсуа Дюси

(1733—1816)

МИР

Из кубка твоего, о Геба,
Как богу, юность мне налей!
Я нектаром взнесен на небо,
Забыл о старости своей.

Вакх, этот день собой означь ты!
Бери меня, Цитера, в плен!
Не буду связан я у мачты,
Когда заслышу вой сирен!

Веселья! Песен! Предоставим
Зоилам наши строфы клясть.
Сегодня радость мы прославим,
А Парки могут тайно прясть.

Но горе! что порыв напрасный!
Когда, восторгом опьянен,
Я ласкам отдаюсь прекрасной,—
Мне говорят: зовет Харон.

Река любви влечет поэта,
Пактол глаза его манит:
Но ждет нас сумрачная Лета,
За Летой — горестный Коцит.

Прощайте, зрелища, химеры!
Лишь сладострастие со мной...
Сегодня ужин у Глицеры:
О, стóит жить для ней одной!

Но нет Глицеры! Лик Харона
Я вижу. О, жестокий Рок!
Мне ужинать в стране Плутона,
Я адский перешел поток.

Никола-Жермен Леонар

(1744—1793)

НЕСКРОМНЫЙ ВОПРОС

Однажды я спросил у милой
На утре радужного дня:
«Скажи, Дорида, сколько было
Твоих любезных до меня?»
И вижу я: она считает,
Все десять пальцев в ход пустив.
Мне краска щеки заливает,
И я дрожу, лицо склонив.
«Не легкий труд, как видно, это,—
Шепчу,— так много было их?»
Она в ответ: «Я до ответа
Сочту возлюбленных твоих».

Андрэ Шенье

(1762—1794)

ЮНАЯ ТАРЕНТИНКА

О чайки! в небеса бросайте ваши стоны!
Богине милые, рыдайте, альционы!

Она жила, Мирто! дитя невинных нег!
Корабль ее стремил на Сицилийский брег,
Где песни радости, и гимны, и свирели
Ее бы провели к супружеской постели!
Недремлющий замок и кедровый ларец
Ревниво берегли и свадебный венец,
И ароматный нард, и ткани дорогие,
И для стыдливых рук браслеты золотые.
Но в час, когда она мечтала на корме,
Молясь созвездиям, внезапно ветр во тьме
Ее схватил! Едва воззвав к ночной богине,
Она дрожит, скользит, и вот она в пучине!

И вот она меж волн, земли Тарентской дочь!
И тело нежное валы уносят в ночь!
Тефия, вся в слезах, спешит к скале прибрежной —
Найти от чуд морских ему приют надежный.
По знаку матери, из лона зыбких вод
Прекрасных нереид бессмертный хор встает:
Несут погибшую в прохладный грот, и с миром
Слагают на утес, обвеянный Зефиром.
А после, с воплями, зовут своих подруг,—
И нимфы, кинув лес, источник, холм и луг,
Спешат на этот зов, бегут на берег моря,
И в груди бьют себя, печальным крикам вторя.

«Увы! — звучит их стон.— Напрасно ждет жених!
Нет, не наденешь ты венчальных риз своих!
В браслетах блещущих не будут руки сжаты!
На косы темные не брызнут ароматы!»

ГОМЕР

Отрывок

«О, сребролукий бог, бог Клароса! к тебе я,
О, Сминфей-Аполлон, взываю. Здесь, слабея,
Паду, когда вождем не будешь ты слепца!»—
Так старец восклицал, вздыхая без конца.
Бредя вдоль леса, он на камень сел, терзаем
Тоской. Три пастуха, страны той дети, лаем
Собак привлечены, хранителей их стад,
Давно за старцем шли. И, отозвав назад
Молоссов яростных, от их зубов и лая
Бессилье грустное слепца оберегая,
Беседовали так, к нему идя тропой:
«Кто сей седой старик, покинутый, слепой?
Не бог ли, что́ сошел к нам из иного мира?
Высок он станом, горд; бесформенная лира
На поясе простом; он говорит — и вот
Дрожат леса, поля, весь воздух, зыби вод!»

Он слышит их слова, он слушает; и звуки
Их слов его живят; он простирает руки
С мольбой. Они ему: «О, не страшись, пришлец!
(Когда не некий бог, святых высот жилец,
Сокрыт под внешностью, случайною и бренной:
Столь царственной красой горит твой лик почтенный!)
О, если смертный — ты, несчастный старец, знай,
Что люди, волнами в чей ты заброшен край,
Не встретят странника обидою бесцельной.
Но, видно, не дает Рок блага безраздельно:
Великий дар богов — твой благородный глас,
Но ими у твоих свет солнца отнят глаз!»

«О, дети! голос ваш звучит по-детски нежно!
Разумен ваш язык вполне! Но неизбежно
Пришельца бедного, в чужой стране, страшит
Возможность встретить смех и горечь злых обид.

Нет, не равняйте вы меня с бессмертных хором!
Морщины, снег волос, ночь вечная пред взором,—
Похожи ль на богов? лик не таков у них!
Я — только человек, несчастнее других.
Вам ведом ли бедняк, скиталец терпеливый?
С ним сравнивать меня, лишь с ним одним должны вы.
Но, верьте, не за то мне внешний мир закрыт,
Что с Фебом спорил я, как древле Фамирид;
Я, как Эдип, в руках эринний, не был тоже
Отцеубийцею на материнском ложе!
Все ж боги мощные мой обрекли закат
На бедность, слепоту, изгнание и глад!»

. . . .

Антуан Арно

(1766—1834)

ЛИСТОК

Сорван с веточки зеленой,
Бедный листик запыленный,
Ты куда несешься? — Ах,
Я не знаю. Дуб родимый
Ниспровергла буря в прах.
Я теперь лечу, гонимый
По полям и вдоль лесов,
По горам и долам мира,
Буйной прихотью ветров,
Аквилона и Зефира.
Я, без жалобы, без слов,
Мчусь, куда уносят грозы
В этой жизни все, в свой срок:
Лепесток засохший розы,
Как и лавровый листок.

МАЙСКИЙ ЖУК

«Чего же ты жужжишь? тебе дана свобода!» —
Так мальчик говорил, что́ майского жука
За лапку привязал на ветку ивняка.
Так Август говорил пред толпами народа.
Так ныне говорят иные в свой черед,
Что́ любят чувствовать указку господина.
Свобода,— в мыслях их,— веревка в пол-аршина,
На коей бегает привязанный народ.

Шарль-Гюбер Мильвуа
(1782—1816)

ПОСЛЕДНИЕ МИНУТЫ ВЕРГИЛИЯ

От родины вдали и в хижине суровой,
Свои глаза смежить уже навек готовый,
Вергилий лиру взял, и нежный тихий глас
Печально зазвучал, увы! в последний раз.

«О Август, верный друг, один плыви далеко!
Я свой окончил путь, я гибну раньше срока,
И смерти вестница, пророча новый путь,
Уже томлением наполнила мне грудь.
Напрасно возвратил ты мне поля родные,
Не жить мне в их тиши, и руки здесь чужие
Мой бедный прах в земле безвестной погребут.
Неаполь! милый край! счастливейший приют!
Последней родиной тебя избрал я тщетно!
На берегах твоих, в твоей стране приветной
Как сладко бы уснул мой утомленный прах!
И скромный памятник на тихих берегах
Там нимфы, может быть, венками украшали б,
И путники порой, быть может, посещали б.
Прощай, родимый край, земля, где вырос я,
Прощай, отцовский кров, о родина моя!
О Мантуя, прощай! Да минет благосклонный
Марс — твой удел, увы! столь близкий от Кремоны.

О вы, мои друзья, расстаться час настал!
Гораций и Назон, Тибулл и нежный Галл,
Припомните меня, когда не буду в мире.
Три раза ложе пусть стоит пустым на пире,

Три раза вспомните свершить под шум пиров
Вы возлиянья в честь Плутона и богов.
За память не могу иной я дать награды,
Как ваши песни спеть былым певцам Эллады.
Сколь я несчастней их! У славы я отъят,
И мой заветный труд еще едва начат».
Так говоря, берет он в руки «Энеиду»,
За мигом миг его лицо угрюмей с виду,
Решимость строгий взор его изобразил.
«Труд слабый,— говорит,— труд без огня, без сил,
Погибни! Принесешь ты мне лишь посрамленье.
Костру я предаю незрелое творенье.
Приблизься, Альмедон, и выслушай меня:
Как только я умру, ты бросишь в пасть огня
Сей опыт юноши, наброски «Энеиды»,
И скажешь: это дар — вам, сестры Пиериды».

И с этой речью он, и с этою мольбой
Уснул; но уж лучи денницы молодой
Его тяжелых век сияньем не раскрыли.
Но скоро хижину огни озолотили;
Предсмертную мольбу исполнил Альмедон:
Им зажжена сосна, пахучий кедр зажжен,
Прощай, великий труд, ты будешь пепла груда...
Но пламя вдруг дрожит и гаснет. Это чудо
Второй и третий раз опять повторено.
Дрожа, постиг старик, что от богов оно,
Он понял, что благих небес решенье это!
И, иго сняв с себя тяжелого обета,
Бессмертный свиток он, что небом был храним,
С благоговением вручил тебе, о Рим.

Беранже

(1780—1857)

КОРОЛЬ ИВЕТÓ

Король безвестен Иветó,
Он не прославил сана!
Вставал он поздно, но зато
Любил ложиться рано.
И не корону, царский знак,
Носил он, а ночной колпак,
Чудак!
О-о! о-о! ля-ля! ля-ля!
Милей не знаю короля,
Тра-ля!

Четырежды на дню он ел,
(Дворец был крыт соломой),
И ездил на осле, и пел,
И был везде как дома.
Он весел был, не ведал слез;
При нем всех стражей должность нес —
Лишь пес.
О-о! о-о! ля-ля, ля-ля!
Милей не знаю короля,
Тра-ля!

Он не тягчил налогов гнет,
Лишь пить любил на славу.
Но, осчастливя свой народ,
Король и пьет по праву.

Лишь к виноделам был он строг.
Чтоб с бочки кружку брать в налог
Он мог.
О-о! о-о! ля-ля, ля-ля!
Милей не знаю короля,
Тра-ля!

Умел к красоткам подъезжать,
Дружился с ними скоро,
Его своим «отцом» назвать
Мог подданный без спора.
Ему сражаться было лень;
Он раз в году палил весь день,—
В мишень.
О-о! о-о! ля-ля, ля-ля!
Милей не знаю короля,
Тра-ля!

Не покорив земли ничьей,
Он жизнь провел в бездельи
И, образец всех королей,
Законом звал веселье.
При нем лишь раз и стар и мал,
Когда король в гробу лежал,
Рыдал.
О-о! о-о! ля-ля, ля-ля!
Милей не знаю короля,
Тра-ля!

С его портретом в крае том
Знакомы не по слухам,
То — вывеска над кабаком,
Известном всем питухам.
И в праздник, став пред нею в ряд,
Стакан в руке, все, стар и млад,
Кричат:
О-о! о-о! ля-ля, ля-ля!
Милей не будет короля,
Тра-ля!

СТАРЫЙ БРОДЯГА

Умрем в канаве у поляны!
Я болен, стар и утомлен.
Прохожий скажет: это — пьяный!
Зато — не пожалеет он!
Иным противен безобразник,
Другие бросят грош подчас...
Идите все, спеша на праздник:
Бродяга старый, я — умру здесь и без вас!

От старости я умираю,
От голода ведь не умрешь...
Что в мире есть больницы, знаю,
Но что они для бедных,— ложь.
Повсюду полны госпитали,
Куда ни ткнись, везде отказ...
Дороги! вы меня питали...
Бродяга старый, я — умру, как жил, средь вас!

Ребенком, я был полн охоты
Учиться ремеслу; в ответ
Я слышал: «Нет самим работы!
Ступай просить, вот наш совет!»
«Трудись!» — потом вы мне твердили...
Что ж! кость я получал не раз,
В сараях спал на груде пыли...
Бродяга старый, я — не ненавижу вас.

Я мог бы красть, а подаянья
Просить — всегда предпочитал...
Но у дороги, в день блужданья,
Я как-то яблоко сорвал.
И мне пришлось с тюрьмой спознаться:
Таков был короля указ;
Я с солнцем должен был расстаться...
Бродяга старый, я — кричу: оно — для нас!

Ах, родины нет у бродяги!
И, впрямь, что мне ряды солдат,
Что ваша слава, ваши флаги
И ваши крикуны палат?

Когда вы биться не умели,
И враг был в городах у нас,—
Глупец, я плакал! но, на деле,
Бродягу старого от голода он спас!

Как насекомое какое,
Меня бы должно раздавить...
Ах, быть могло б совсем иное,
И я бы мог на пользу жить.
Но сытые, все без изъятья,
Лишь сбыть меня желали с глаз.
Со мной вы быть могли б, как братья...
Бродяга старый, я,— пред смертью,— враг для вас!

Виктор Гюго

(1802—1885)

* * *

Наш век двухлетним был; сменялась Римом Спарта:
Уже Наполеон сквозил из Бонапарта,
И маску узкую, что Первый Консул взял,
Лик императора порою разрывал.
В старинном городке испанском, в Безансоне,
Заброшен, как зерно, на вскрытом ветру склоне,
Кровь лотарингскую с бретонской в теле слив,
Явился в свет тогда младенец: мал, чуть жив,
Без голоса, почти и слеп и нем— химера!—
Всем чужд, он был спасен лишь материнской верой.
Для шеи тоненькой и гибкой, словно хмель,
Казалось, нужен гроб, но гроб стал — колыбель!
Все думали, что смерть стоит к ребенку близко,
Что завтра ж вычеркнет его судьба из списка,
Но то был я.— Позднеи скажу, быть может, вам,
Как много сил, забот, любви и к небесам
Молитв потратила над сыном осужденным
Мать, так что ею я два раза стал рожденным!
О ангел! нас троих тебе судьба дала,—
И ты на всех равно свою любовь лила.

Да! Матери любовь никто забыть не может;
Она — чудесный хлеб, что делит бог и множит,
Всегда накрытый стол в родном дому: она
Дает по доле всем и каждому — сполна!

Быть может, расскажу я также в вечер мглистый,
Когда свет лампы льнет к чернильнице речистой,

Как величавый Рок, Рок славы роковой,
Чтó императора стопы влекли с собой,—
Меня, безвольного, схватив дыханьем жадным,
Мой детский челн бросал всем ветрам беспощадным:
Так, если аквилон ударит в лоно вод,
Взмущенный океан, гремя, равно несет —
Трехмачтовый корабль, чтó борется мятежно,
И листик, сорванный грозой с ольхи прибрежной.

Еще я — молод, но, испытанный не раз,
Воспоминаний я большой собрал запас,
И можно прочитать немало старой были
В морщинах, чтó на лбу мне мысли начертили.
Ах, может быть, старик, без пламени в очах,
На грани всех надежд клонящийся во прах,
Смутился б, увидав, как в пропасти глубокой,
Весь мир моей души угрюмо-одинокой,
Все, что я выстрадал, к чему стремился я
И что солгало мне в пучинах бытия,—
Те золотые дни, чтó не вернутся боле,
Любовь, труды, печаль моей недолгой воли;
И хоть грядущее еще открыто мне,
Но книга жизни мной исписана вполне.

И если все ж порой мои взлетают грозы
И песни реют вновь над миром нашей прозы;
И если нравится мне в жалящий роман
Влагать свою тоску и боль сердечных ран,
Живой фантазией свободно зыбить сцену,
Героев выводить,— одних другим на смену,—
Что голосом моим, пред избранным кружком,
О жизни говорят, такой же, как кругом;
Да, если мысль моя — горн, скрытый темной тучей,
Бросает медный стих, дымящийся и жгучий,
Что влит в певучий ритм (таинственный убор!)
И в пламенной строфе взлетает на простор,—
То это потому, что жизнь, любовь, смерть, слава,
Волна, бегущая вслед за волной лукаво,
Все ветры, все лучи, и в буре, и в тиши,
Тревожат явственно кристалл моей души,
И, эхо звучное, в ответ из центра мира,
Она, дрожа, звенит на голоса с эфира!

Но миновали дни унынья навсегда:
Мне ведом — путь за мной; бог весть,— несусь куда.
Гроза партийных распрь, с их огненным дыханьем,
Безвредно опалив, промчалась над сознаньем;
Следа нечистого в нем не осталось бурь,
Нет грязных выбросков, пятнающих лазурь.
Я прежде пел; теперь внемлю и созерцаю;
Храм императору во мраке воздвигаю,
Свободу, за ее плод и цветы любя.
Трон — за его права, за беды — короля,
И твердо помню я, чтоб им служить вернее,
Что мой отец — солдат, а мать — дитя Вандеи!

ПИСАНО В 1853 году

О родина! когда без силы
Ты пред тираном пала ниц,
Раздастся песня из могилы —
В ответ на стоны из темниц!

Изгнанник, стану я у моря,
Как черный призрак на скале,
И, с гулом волн прибрежных споря,
Мой голос зазвучит во мгле;

И эти яростные звуки
Вокруг сиянье разольют,
Как чьи-то пламенные руки
Мечами сумрак рассекут;

Как громы, грянут на колонны,
На глыбы неподвижных гор,
Чтоб, светом молний озаренный,
Затрепетал тревожно бор;

Как некий колокол гудящий,
Угрюмых воронов вспугнут,
И на могилах стебель спящий
Дыханьем вещим шелохнут!

Я крикну: «Горе беззаконным!
Насильники, убийцы,— вам!»
И воззову я к душам сонным,
Как вождь к смутившимся бойцам.

И верю: откликами встретят
Набат моих суровых слов,
Когда ж живые не ответят,—
Восстанут мертвые на зов!

КО ДНЮ ВОЗВРАЩЕНИЯ ВО ФРАНЦИЮ В 1871 году ПОСЛЕ ВОСЕМНАДЦАТИЛЕТНЕГО ИЗГНАНИЯ

Кто в дни, когда и бог ответа не найдет
На все вопросы,
Укажет,— в свет иль мрак свершат свой поворот
Судьбы колеса?

К чему нас поведут, о Рок, твои труды?
Позорно-черный
Прольется ль мрак на мир, иль утренней звезды
Луч животворный?

Мне разом видятся вдали добро и зло:
Достойны были
Аустерлица мы, но также Ватерло
Мы заслужили!

Париж! в тебя, мечтам священная страна,
Вернусь я смело:
Я душу приношу изгнанника: она
Всегда горела.

Не встать в ряды бойцов упорных в этот час
Мне было б стыдно:
Извне грозит нам тигр, а изнутри на нас
Шипит ехидна.

И в дни, когда померк наш чистый идеал,—
Пред вражьим строем,
Кто чересчур велик, чтоб пасть? иль слишком мал,
Чтоб стать героем?

Когда, грозя войной, зажглась угрюмо твердь
Зарей кровавой,
И встретить впереди нас может только смерть
Иль только слава;

Когда — повсюду кровь, когда вот-вот в огне
Дома займутся,
Когда кругом дрожат, бегут,— я вижу: мне
Пора вернуться!

Враг! не вчера ли он, как гость, входил в наш дом?
Везде — измена!
Позволь, о родина! мне пред твоим грехом
Пасть на колена!

Твой сын, я не могу во дни кошмарных снов
Быть одиноким:
И обличу врагов, их сумрачных орлов —
Стихом жестоким!

Покрытая стыдом, повергнута во прах
Ты все ж — святая!
Твой след я целовать хочу с огнем в очах,
Дрожа, рыдая!

Когда в чаду побед плясала ты, пьяна,
С бесстыдным смехом
И пела, веря в ложь, на миг ослеплена
Своим успехом,—

И шум твоих пиров катился, как поток,
До граней мира,—
Париж покинул я, как сумрачный пророк
Вертепы Тира!

Когда, преобразя Лютецию в Содом,
С Гоморрой споря,
Цвела Империя,— я перенес свой дом
К роптанью моря.

Под гулы волн внимал я гул твоих утех,
Затмивших разум:
Я отвечал на твой призыв, и крик, и смех
Всегда отказом.

Но вот грозит тебя Атилла растоптать
Своей ордою,
И рушится вокруг весь мир,— и я опять
Теперь с тобою!

О Франция! на твой позорный эшафот
Взойду, ликуя,
О мать моя! твоих цепей тяжелый гнет
Делить хочу я!

Спешу к тебе затем, что ядер страшный град
Тебя осыпал!
Хочу сказать, что я с тобой страданий яд
До капли выпил!

И, может быть, в земле, где в темной глубине
Роятся силы,—
В награду за мое изгнанье — дашь ты мне
Приют могилы!

ПИСАНО В ИЗГНАНИИ

Не тот, кто прав, счастлив; не тот, кто прав, и властен!
Герой всегда ль угрюм? всегда ли раб несчастен?
Ужели у судьбы всегда один закон?
Все то же колесо, и тот же Иксион!
О, кто б ты ни был, бог, взыскуемый от века,
Но если тщетна скорбь, но если человека
Вся жизнь не более, как в вихре бурь зерно,—
Твое величие отринуть нам дано!
Мы справедливости хотим душой нетленной,
Как равновесия ум ищет во вселенной.
Мне нужно твердо знать, что в бездне, где со тьмой
Слилось сияние,— есть Правда надо мной.
Хочу возмездия! пусть упадает мщенье
Не на невинного,— на клубы преступленья!
Нет! Торжествующий мне Каин нестерпим!
Когда царит Порок и гнется все пред ним,
Хочу, чтоб с неба гром ударил, чтоб, синея,
Вонзилась молния в надменного Атрея!

OCEANO NOX

Вас сколько, моряки, вас сколько, капитаны,
Чтó плыли весело в неведомые страны,
В тех далях голубых остались навсегда!
Исчезло сколько вас,— жестокий, грустный жребий!
В бездонной глубине, при беспросветном небе,
Навек вас погребла незрячая вода!

Как часто путь назад не мог найти к отчизне
Весь экипаж судна! Страницы многих жизней
Шторм вырывал и их бросал по волнам вмиг!
Вовек нам не узнать судьбы их в мгле туманной.
Но каждая волна неслась с добычей бранной:
Матроса та влекла, а та — разбитый бриг.

И никому не знать, чтó сталось с вашим телом,
Несчастные! Оно, по сумрачным пределам
Влачася, черепом о грани камней бьет.
А сколько умерло, единой грезой живших,
Отцов и матерей, часами стороживших
На берегу — возврат того, кто не придет!

Порой, по вечерам, ведут о вас беседы,
Присев на якорях, и юноши и девы,
И ваши имена опять твердят, смешав
Со смехом, с песнями, с рассказами о шквале
И с поцелуем тех, кого не целовали,—
Тогда как спите вы в лесу подводных трав.

Мечтают: «Где они? на острове безвестном,
Быть может, царствуют, расставшись с кругом тесным
Для лучших стран?» Потом — и имена в туман
Уходят, как тела ушли на дно бесследно,
И Время стелет тень над вашей тенью бледной —
Забвенье темное на темный океан.

Вас забывают все — с тем, чтоб не вспомнить снова:
Свой плуг есть у того, свой челн есть у другого!
И только в ночь, когда шторм правит торжество,
Порой еще твердит о вас вдова седая,
Устав вас ожидать и пепел разгребая
Пустого очага и сердца своего.

Когда же и ее закроет смерть ресницы,
Вас некому назвать! — ни камню у гробницы
На узком кладбище, пугающем мечту,
Ни иве, что́ листы роняет над могилой,
Ни даже песенке, наивной и унылой,
Что нищий пропоет на сгорбленном мосту!

Где все, погибшие под голос непогоды?
О, много горестных у вас рассказов, воды
(Им внемлют матери, колена преклонив!),
Их вы поете нам, взнося свой вал мятежный,—
И потому у вас все песни безнадежны,
Когда вы катите к нам вечером прилив!

МОТЫЛЕК И РОЗА

Шептала Мотыльку застенчивая Роза:
«О милый мой!
Не схожи мы судьбой: я вечно здесь; как греза,
Ты надо мной!

Друг друга любим мы; моя земная доля
Тебе близка;
И часто кажется, что на просторе поля
Мы — два цветка!

Но я прикована, а ветерка дыханье
Тебя влечет,
И тщетно я хочу струить благоуханье
На твой полет!

Вспорхнув, ты радостно уносишься над лугом
В лазурный день!
А я слежу, как здесь меня обходит кругом
Моя же тень!

То улетаешь ты, то близко; то со мною,
То в небесах,
И я покорно жду, но с каждою зарею
Я вся в слезах.

О царь мой! чтоб могли мы оба, без усилья,
Дышать, любя,—
Прильни к земле, как я, иль дай мне тоже крылья,
Как у тебя!»

БЛАЖЕНСТВО СВЫШЕ МЕРЫ

Когда ты, милую похитив,
С ней далеко умчаться мог,
И чувствуешь, любовь насытив,
Что выше вас — единый бог;

Когда, под крепом из сирени,
Себя с ней вместе видишь ты
В какой-то бездне наслаждений,
Молчания и темноты;

Когда, в кустарнике терновом,
Где ночи, полной дня, приют,
Уста к устам, с великим словом
«Люблю!» неутомимо льнут;

Когда к любимой льнет влюбленный,
И женщина мужчину чтит,
Когда в душе их побежденной
Один восторг немой горит,—

Та нега, что тогда сжигает,—
Небес предвестие она.
Земля в испуге замирает,
Избытком света спалена.

Та нега кажется завидной
Лесным гигантам и цветам,
И лилиям склоняться стыдно
К колючим розовым кустам;

Той негой дышит в упоеньи
Все, все летучее вокруг:
Пыльца, что веет белой тенью,
Пред тем как вновь упасть на луг;

Тычинки, что слетают в воду,
Во всем покорны ветерку;
Пчела, летя от меда к меду,
И ветер — от цветка к цветку;

Малиновка, забыв беспечность,
Ночные бабочки вдали,—
Все то, что мчится в бесконечность,
С роптаньем нежным, от земли!

ИНСТРУМЕНТЫ

В напевах струн и труб есть радостные тайны.
Люблю в ночном лесу я рога зов случайный,
Люблю орган: он — гром и лира, ночь и блеск.
Он — дрожь и бронза, он — волны безмерной всплеск,
Он — горн гармонии, встающей в туче черной;
Люблю я контрабас, что́ плачется упорно;
И, под трепещущим смычком, люблю душой
Я скрипку страшную: в себя вместив гобой,
Шум леса, аквилон, лёт мушки, систр, фанфары,
Льет полусвет ее мучительные чары...

* * *

Не знаю, почему б мне делать что другое,
Как не мечтать в саду, впивая дух левкоя!
Мне слышен шум шагов; звенит на коромысле
Ведро, когда, спеша к колодцу за водой,
Две девушки пройдут, болтая меж собой...
А я один — в саду, и бродят вольно мысли;
Я — счастлив, потому что мир вокруг — в цвету,
Что песня и орел взлетают в высоту
И вольно в небесах, свободные, повисли.

НАСТУПЛЕНИЕ НОЧИ

Вот вечер близится, час молчаливый, мирный,
Сверкает дельта солнц в безбрежности эфирной
И бога имени заглавный чертит знак;
Венера бледная блестит сквозь полумрак.

Вязанку хвороста таща в руках сухого,
Мечтает дровосек, как у огня живого
Веселый котелок согреет свой живот,
И радостно спешит. Спит птица. Скот идет.
Ослы прошли домой под ношей необъятной.
Потом смолкает все, и только, еле внятно,
Лепечут стебли трав и дикого овса.
Все стало — силуэт: дома, холмы, леса.
Там черные кусты медлительно трепещут
Под ветром ночи; там, в топи, озера блещут,
И лилии болот, цветы волшебных фей,
И ирисов цветы, и стебельки нимфей,
Склоняясь и дрожа, зрачками глаз прекрасных
Глядятся вглубь зеркал таинственных и ясных.

МИШЕЛЮ НЕЮ

О вы, сыны отцов, уже прошедших мимо,
Но сделавших славней наш край, чем оба Рима,—
Для нас, исчезнувших в таинственной тиши!
Играйте, бегайте пред нами, малыши!
К невинным вашим лбам приобщена лукаво
История, и вы полны французской славой.
Когда сознания придут для вас года,
На лики предков взор вперяйте, и всегда,
С невольным трепетом, гордясь и боязливо,
В своей душе храните их. Должны вы —
Быть всех смелей, честней и доблестней стократ.
Нет, ваши имена не вам принадлежат,
И в них потребовать отчета каждый вправе:
Богатство общее они — и в нашей славе,
И в наших бедствиях, во дни стыда и тьмы.
Да, вы их носите, но бережем их — мы!

Жерар де Нерваль

(1808—1855)

ЭПИТАФИЯ САМОМУ СЕБЕ

Он прожил жизнь свою то весел, как скворец,
То грустен и влюблен, то странно-беззаботен,
То — как никто другой, то — как и сотни сотен...
И постучалась Смерть у двери, наконец.

И попросил ее он обождать немного,
Поспешно дописал последний свой сонет,
И после в темный гроб он лег, задувши свет,
И на груди своей скрестивши руки строго.

Ах, часто леностью его душа грешила,
Он сохнуть оставлял в чернильнице чернила,
Он мало что́ узнал, хоть увлекался всем,

Но в тихий зимний день, когда от жизни бренной
Он позван был к иной, как говорят нетленной,
Он, уходя, шепнул: «Я проходил — зачем?»

Альфред де Мюссе

(1810—1857)

УМЕРШЕЙ

Прекрасна ль Ночь, что тихо спит
В часовне темной, безучастно,
Где ложе Анджело стоит?
Тогда она была прекрасна.

Сердечна ль та, что золотой
Дождь сыплет по пути беспечно,
Не зная жалости земной?
Тогда она была сердечна.

Мечта ли — нежный голосок,
Чтó нечто шепчет, без начала
И без конца, как ручеек
В полях? Тогда она мечтала.

Молитва ль — вспышка ясных глаз,
Чтó то на землю устремилась,
То вновь пред небом, как алмаз,
Горит? Тогда она молилась.

И если б чашечка цветка,
Чтó никогда не раскрывалась,
Могла дрожать от ветерка,
Она бы тоже улыбалась.

И если б в скорбные часы
Ей на руку, как с пышной розы,
Упали капельки росы,
Она бы тоже знала слезы.

И если б гордость, до конца,
Ей бесполезно не светила,
Как свечи гробу мертвеца,
Она бы тоже и любила.

Но умерла она, не жив,
Подобие лишь жизни зная,
Из рук ту книгу уронив,
Чтó продержала, не читая.

* * *

Слабому сердцу посмел я сказать:
Будет, ах! будет любви предаваться!
Разве не видишь, что вечно меняться —
Значит в желаньях блаженство терять?

Сердце мне, сердце шепнуло в ответ:
Нет, не довольно любви предаваться!
Слаще тому, кто умеет меняться,
Радости прошлые, то, чего нет!

Слабому сердцу посмел я сказать:
Будет, ах, будет рыдать и терзаться,
Разве не видишь, что вечно меняться —
Значит напрасно и вечно страдать?

Сердце мне, сердце шепнуло в ответ:
Нет, не довольно рыдать и терзаться,
Слаще тому, кто умеет меняться,
Горести прошлые, то, чего нет!

* * *

Когда в тоске немых страданий,
Нет упований
И жизнь пуста,
Целение — душе печальной —
Звук музыкальный
И красота!

О! больше значит, больше властно
Лицо прекрасной,
Чем мощный царь,
И сладко слышать в грусти жгучей
Напев певучий,
Любимый встарь!

Теофиль Готье

(1811—1872)

КАРМЕН

Она худа. Глаза как сливы;
В них уголь спрятала она;
Зловещи кос ее отливы;
Дубил ей кожу сатана!

Она дурна,— вот суд соседский.
К ней льнут мужчины тем сильней.
Есть слух, что мессу пел Толедский
Архиепископ перед ней.

У ней над шеей смугло-белой
Шиньон громадный черных кос;
Она все маленькое тело,
Раздевшись, прячет в плащ волос.

Она лицом бледна, но брови
Чернеют и алеет рот:
Окрашен цветом страстной крови,
Цветок багряный, красный мед!

Нет! С мавританкою подобной
Красавиц наших не сравнять!
Сиянье глаз ее способно
Пресыщенность разжечь опять.

В ее прельстительности скрыта,
Быть может, соль пучины той,
Откуда, древле, Афродита
Всплыла, прекрасной и нагой!

ГИППОПОТАМ

В непроходимых джунглях Явы,
Свой мощный торс гиппопотам
Влачит сквозь заросли и травы,
Среди чудовищ, скрытых там.

Боа свиваются и свищут,
Рычит неукротимый тигр,
И буйволы стадами ищут
Лугов для пастьбы и для игр.

Он не боится ассагаев,
Ему все стрелы — ничего,
И пули жалкие сипаев
Отскакивают от него.

Как защищен от нападений
Могучей кожей бегемот,—
Так под кольчугой убеждений
Без страха я иду вперед.

ПЕРВАЯ УЛЫБКА ВЕСНЫ

Пока заботой повседневной
Мы заняты и смущены,—
Смеясь под ливнем, Март безгневный
Готовит таинства весны.

Выходит на лужок зеленый
И, притаясь, когда все спит,
Подснежников белит бутоны
И одуванчики желтит.

На все затеи пудры белой
Ему, проказнику, не жаль:
То яблоко осыплет смело,
То в иней уберет миндаль.

Природа спит, дыша устало,
Под долгий, скучный шум дождей,
А он, смеясь, на одеяло
Бутоны роз бросает ей!

Вбегая в лес гостеприимный,
Фиалки сеет он, а сам
Насвистывает тихо гимны,
Подсказывая их дроздам.

Он у ключа, где пьют олени,—
Пугливо дали оглядев,—
Выращивает, чуждый лени,
Прозрачных ландышей посев.

И меж ползучей повилики
Сажает пышные кусты
Лесной, пахучей земляники,
Чтоб летом веселилась ты!

И, видя, что в лесу и в поле
Его работа свершена,
Без ропота, покорный доле,
Он шепчет: «Приходи, весна!»

ИСКУССТВО

Да, тем творение прекрасней,
Чем нами взятый матерьял
   Нам неподвластней:
Стих, мрамор, сардоникс, металл.

Не надо хитростей мишурных,
Но, прямо чтоб идти, ремни
   Ты на котурнах
У Музы туже затяни!

Прочь, ритм знакомый и удобный,
Как чересчур большой башмак,
   Сегодня модный,
Что́ носит и бросает всяк!

Ваятель! глину, что́ покорно
Под пальцем уступает, кинь,
   Когда упорно
Мечты летят в святую синь.

Борись с Каррарской глыбой, меткой
Рукою крепкий Па́рос бей,
   Чтоб камень редкий
Хранил изгиб черты твоей.

Доверься бронзе несравненной
Из Сиракуз, в которой лик
   Ввек неизменный
Живет, прекрасен и велик.

Пусть, осторожный соглядатай,
Отыщет верный твой резец
   В куске агата
Лик Феба и его венец.

Стремись, художник, к высшей цели:
Сменить тебе не будет жаль
   Блеск акварели
На печь, где плавится эмаль.

Твори сирен,— род синеокий,—
Свивающих на сто ладов
   Свой хвост широкий,
Чудовищ золотых гербов;

Рисуй тройное озаренье
Над ликом Девы и Христа
   И возвышенье
Голгофы с знаменьем креста.

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
   Так мрамор бюста
Переживает города.

Медаль простая, что́ находит
Плуг пахаря средь пустыря,
   Опять выводит
На свет забытого царя.

И сами боги умирают,
Но строки царственные строф,—
    Те пребывают
Нетленными в ряду веков.

Ваяй, шлифуй, чекань медали!
Твои витающие сны
    На вечной стали
Да будут запечатлены!

Леконт де Лиль

(1818—1894)

СЛОНЫ

Краснеющий песок, пылающий от века,
Как мертвый океан, на древнем ложе спит;
Волнообразными извивами закрыт
Медяный горизонт: там область Человека.

Ни звука; все молчит. Пресыщенные львы
Попрятались в горах лениво по пещерам;
И близ высоких пальм, так памятных пантерам,
Жирафы воду пьют и мнут ковер травы.

И птица не мелькнет, прорезав воздух сонный,
В котором царствует диск солнца, весь в огне.
Лишь иногда боа, разнеженный во сне
Лучами жгучими, блеснет спиной червленной.

Но вот, пока все спит под твердью огневой,
В глухой пустынности,— пески, холмы, овраги,—
Громадные слоны, неспешные бродяги,
Бредут среди песков к своей стране родной.

Как скалы темные, на сини вырастая,
Они идут вперед, взметая красный прах,
И, чтоб не утерять свой верный путь в песках,
Уверенной пятой уступы дюн ломая.

Вожак испытанный идет вперед. Как ствол
Столетний дерева, его в морщинах кожа,
Его спина на склон большой горы похожа,
Его спокойный шаг неспешен и тяжел.

Не медля, не спеша, как патриарх любимый,
Он к цели избранной товарищей ведет;
И, длинной рытвиной свой означая ход,
Идут за вожаком гиганты-пилигримы.

Их сжаты хоботы меж двух клыков больших;
Их уши подняты, но их глаза закрыты...
Роями жадными вокруг жужжат москиты,
Летящие на дым от испарений их.

Но что им трудный путь, что голод, жажда, раны,
Что эти жгучие, как пламя, небеса!
В пути им грезятся далекие леса
И финиковых пальм покинутые страны.

Родимая земля! В водах большой реки
Там грузно плавают с мычаньем бегемоты.
Туда, на водопой, в час зноя и дремоты,
Спускались и они, ломая тростники...

И вот, с неспешностью и полны упованья,
Как черная черта на фоне золотом,
Слоны идут... И вновь недвижно все кругом,
Едва в пустой дали их гаснут очертанья.

Шарлъ Бодлэр

(1821—1867)

КРАСОТА

О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела и холодна, как снег;
Презрев движение, любуюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я — строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

НЕПОКОРНЫЙ

Крылатый серафим, упав с лазури ясной
Орлом на грешника, схватил его, кляня,
Трясет за волосы и говорит: «Несчастный!
Я — добрый ангел твой! узнал ли ты меня?

Ты должен всех любить любовью неизменной:
Злодеев, немощных, глупцов и горбунов,
Чтоб милосердием ты мог соткать смиренно
Торжественный ковер для róспода шагов!

Пока в твоей душе есть страсти хоть немного,
Зажги свою любовь на пламеннике бога,
Как слабый луч прильни к предвечному лучу!»

И ангел, грешника терзая беспощадно,
Разит несчастного своей рукой громадной;
Но отвечает тот упорно: «Не хочу!»

ВЕЧЕРНИЕ СУМЕРКИ

Вот вечер сладостный, всех преступлений друг.
Таясь, он близится, как сообщник; вокруг
Смыкает тихо ночь и за́весы и двери,
И люди, торопясь, становятся — как звери!
О вечер, милый брат, твоя желанна тень
Тому, кто мог сказать, не обманув: «Весь день
Работал нынче я».— Даешь ты утешенья
Тому, чей жадный ум томится от мученья;
Ты, как рабочему, бредущему уснуть,
Даешь мыслителю возможность отдохнуть...
Но злые демоны, раскрыв слепые очи,
Проснувшись, как дельцы,— летают в сфере ночи,
Толкаясь крыльями у ставен и дверей.
И проституция вздымает меж огней,
Дрожащих на ветру, свой светоч ядовитый...
Как в муравейнике все выходы открыты;
И, как коварный враг, который мраку рад,
Повсюду тайный путь творит себе разврат.
Он, к груди города припав, неутомимо
Ее сосет. Меж тем восходят клубы дыма
Из труб над кухнями; доносится порой
Театра тявканье, оркестра рев глухой.
В притонах для игры уже давно засели
Во фраках шулера, среди ночных камелий...
И скоро в темноте обыкновенный вор
Пойдет на промысл свой — ломать замки контор,
И кассы раскрывать,— чтоб можно было снова
Своей любовнице дать щегольнуть обновой.
Замри, моя душа, в тяжелый этот час!
Весь этот дикий бред пусть не дойдет до нас!
То — час, когда больных томительнее муки;
Берет за горло их глухая ночь; разлуки

Со всем, что в мире есть, приходит череда.
Больницы полнятся их стонами. О да!
Не всем им суждено и завтра встретить взглядом
Благоуханный суп с своей подругой рядом!
А, впрочем, многие вовеки, может быть,
Не знали очага, не начинали жить!

АВЕЛЬ И КАИН

1

Авеля дети, дремлите, питайтесь,
Бог на вас смотрит с улыбкой во взоре.

Каина дети, в грязи пресмыкайтесь,
И умирайте в несчастье, в позоре!

Авеля дети, от вас всесожженья
К небу возносятся прямо и смело.

Каина дети, а ваши мученья
Будут ли длиться всегда, без предела?

Авеля дети, все сделано, чтобы
В ваших полях были тучными злаки.

Каина дети, а ваши утробы
Стонут от голода, словно собаки.

Авеля дети, под ласковым кровом
Вам и в холодную зиму не хуже!

Каина дети, под ветром суровым
В ваших пещерах дрожать вам от стужи!

Авеля дети, любите, плодитесь,
Пусть вас заменят детей ваших дети.

Каина дети, любить берегитесь,
Бедных и так уж довольно на свете!

Авеля дети, вас много, вас много,
Словно лесные клопы вы без счета!

Каина дети, проклятой дорогой
Жалко влачитесь с тоской и заботой!

2

Авеля дети! но вскоре! но вскоре!
Прахом своим вы удобрите поле!

Каина дети! кончается горе,
Время настало, чтоб быть вам на воле!

Авеля дети! теперь берегитесь!
Зов на последнюю битву я внемлю!

Каина дети! на небо взберитесь!
Сбросьте неправого бога на землю!

Поль Верлэн

(1844—1896)

РЕЗИНЬЯЦИЯ

В дни юности мечтал я о Непале,
О славе папы иль царя царей,
Сарданапале, Гелиогабале...

Меж золота и дорогих камней,
Под музыку, в пьянящем аромате,
Мне снился рай ласкающих объятий...

Прошли года, и стих мой буйный пыл,
Узнал я жизнь, узнал ее законы,
Умею чтить границы и препоны,
Но прежних грез своих не разлюбил!

Пусть на пути к величью — Невозможность!
Все ж малого не славит мой язык!
И мне противны: милый женский лик,
Неточность рифм и друга осторожность.

ОБЕТ

Подруги юности и молодых желаний!
Лазурь лучистых глаз и золото волос!
Объятий аромат, благоуханье кос,
И дерзость робкая пылающих лобзаний!

Но где же эти дни беспечных ликований,
Дни искренней любви? Увы, осенних гроз
Они не вынесли,— и вот царит мороз
Тоски, усталости, и нет очарований.

Теперь я одинок, угрюм и одинок.
Так старость без надежд свой доживает срок,
Сестрой покинутый, так сирота тоскует.

О женщина, с душой и льстивой и простой,
Кого не удивишь ничем и кто, порой
Как мать, с улыбкою, вас тихо в лоб целует!

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОГУЛКА

На западе гасли закатные чары,
И ветер качал па воде ненюфары;
Большие цветы, у глухих берегов,
Печально белели среди тростников.
Я шел одиноко, в тоске, молчаливый,
Вдоль пруда, где гнулись над водами ивы,
Вставая, качался неясный туман,
Как призрак молочный, фантом-великан,
И где-то кричал коростель, и в бессильи
По воздуху хлопали слабые крылья...
Я шел одиноко вдоль сумрачных ив,
И, саваном плотным все дали закрыв,
Туман поглотил и закатные чары,
И зыби пруда, и в воде ненюфары,
Большие цветы у глухих берегов,
Белевшие грустно среди тростников.

ЖЕНЩИНА И КОШКА

Она играла с кошкой. Странно,
В тени, сгущавшейся вокруг,
Вдруг очерк выступал нежданно
То белых лап, то белых рук.

Одна из них, сердясь украдкой,
Ласкалась к госпоже своей,
Тая под шелковой перчаткой
Агат безжалостных когтей.

Другая тоже злость таила,
И зверю улыбалась мило...
Но дьявол здесь был, их храня.

И в спальне темной, на постели,
Под звонкий женский смех, горели
Четыре фосфорных огня.

* * *

От лампы светлый круг; мерцанье камелька;
Мечтанья скромные, с рукою у виска,
Со взором, тонущим, любимый взор встречая;
Часы закрытых книг, дымящегося чая;
Усталость сладкая; сознание, что день
Уже пришел к концу, что кротко будет тень
До утра сторожить у брачного алькова...
Об этом грезил я, и сладко грежу снова,
Через отсрочки все несу я пылкий хмель,
Сердясь на месяцы, на тихий ход недель!

* * *

Целует клавиши прелестная рука;
И в сером сумраке, немного розоватом,
Они блестят; напев, на крыльях мотылька,
(О песня милая, любимая когда-то!)
Плывет застенчиво, испуганно слегка,—
И все полно ее пьянящим ароматом.

И вот я чувствую, как будто колыбель
Баюкает мой дух, усталый и скорбящий.
Что хочешь от меня, ты, песни нежный хмель?
И ты, ее припев, неясный и манящий,
Ты, замирающий, как дальняя свирель,
В окне, растворенном на сад вечерний, спящий?

* * *

То празднество хлебов, то — светлый праздник хлеба,
В моей родной стране, что вновь я увидал!
Природа, люди, шум, в потоках света с неба,
Столь ярко-белого, что тени отсвет — ал!

Колосьев золото под взмахом кос ложится,
И отражает блеск мелькающая сталь.
Людьми покрытая, спешит перемениться
И новый лик принять ликующая даль.

Всё — впопыхах, всё вкруг — усилье и движенье,
Под солнцем, что палит снопов встающий ряд,
И, неустанное, на склонах, в отдаленьи,
Вливает сладкий сок в зеленый виноград.

Трудись, о солнце, лей на гроздья и на нивы
Свой свет! Людей пои ты молоком земли,
И в чашах им давай забвенья миг счастливый!
Жнецы! работники! вы счастье обрели!

ГОСТИНИЦА

Под кровлей красною гостиница! отрада
Для всех, кто долго шел по пыли в знойный день:
Гостиница «Восторг»; из ближних деревень
Вино и мягкий хлеб, и паспорта не надо!

Здесь курят, здесь поют, здесь можно ночевать.
Хозяин — старых дней солдат; но молодая
Хозяйка про любовь болтает, поспевая
Пяток своих ребят поить, кормить, чесать.

Со стен бревенчатых «Малек Адель» и «Маги»
Приветствуют гостей, исполнены отваги,
И в комнате стоит приятный запах щей.

Чу! слышишь мерный шум? то голосом гудящим
Завторил котелок с плиты — часам хрипящим...
В открытое окно глядит простор полей.

Жорж Роденбах

(1855—1898)

ВЕЧЕР

Вступает сумрак в дом, и комната ему
Сдается без борьбы, бессильно и покорно,
И вдруг становится пустынной и просторной.
Вот, первым, потолок ушел в глухую тьму,
И тени тянутся, как нити паутины.
Поблекли краски все; из почерневших рам
Портреты прадедов глядят суровей к нам.
Оделись трауром старинные картины;
Померкло зеркало; в темнеющем стекле
Давно искажены живые отраженья;
У статуй бронзовых в колеблющейся мгле
Так неуверенны застывшие движенья!
Там был букет из роз, но он во тьме исчез,
И больше нет цветов; медлительны и строги,
Повисли сумерки над складками завес,
Их странно углубив, как колеи дороги,
И жмутся возле ламп, предчувствуя, что те
Врагами станут вдруг в пронзенной темноте...
Но комната пока во власти тьмы всецело
И кажется в тот час внезапно постарелой.

БОЛЕЗНЬ

Болезнь нам тихое дает уединенье,
И я ее сравню с усталым челноком,
Который спит в воде, без ветра, без движенья,
Привязан к берегу веревкою с кольцом.

Все лето он скользил по возмущенной влаге,
Под песни шумные лазурный свод дробя.
Потешные огни да праздничные флаги,
Вот все, что́ каждый день он видел вкруг себя.

Настал октябрь; теперь челнок с молчаньем дружен,
Теперь вокруг него синеет небосклон.
Свободен стал челнок: он никому не нужен!
И, всей земле чужой, он небом окружен!

Ренэ Гиль

(1862—1925)

ЖАЛОБА ПАСТУШКЕ

Нет ни одной тропы на свете, дорогая,
где бы не прошли хоть раз влюбленные...

В пыли
расцветших летних дней шаги их, замирая
под шопот страстных клятв, растаяли вдали:

(так блеянье твоих овечек, так вдали
замолкший ровный шум нагорных речек, тая...)

но утро каждое (смотри!) опять в пыли
расцветших летних дней — посев шагов! Сверкая,
вся радость, вся мечта, встает заря другая!
О дорогая!

Когда слетает лист, и воет звонкий рог,
и полон небосклон его истомным стоном,
и веет ветр в овсах, блуждая без дорог,
в дни августа,— жнецы, по дедовским законам,
как рой кузнечиков по пашням и по склонам,
серпами верещат, о дорогая...

Но
когда уже полно́ высокое гумно,—
вновь в полдень запахи над полем страстно дышат,
вновь ветр над жнитвами забытый стебль колышет!

а где колосья ржи стройны и высоки,
там, где колосья ржи,— синеют васильки!
Нет места на земле, о дорогая, где бы
кровь не лилась овец.

Они с тобой по пóлю
теснились и паслись, и вдоль больших дорог
багряных летних дней (глядя́ наощупь в небо
очами кроткими) все шли, как бы в неволю.
В пыли багряных дней следы их робких ног,
дождем, что́ по тропам топтался и по пóлю,
размыты до конца...

И все же на путях
багряных летних дней, там, по большой дороге,—
где лужи от дождя еще блестят во рвах,
опять вздымают пыль их маленькие ноги!
и сколько б небосклон ни угрожал грозой,
их, робких, блеющих, все столько ж за тобой!

Нет ни одной тропы на свете, дорогая,
где б не прошли хоть раз влюбленные...

И пусть
серпом идущих лет ты срезана (любовь
моей души и слов!), и пусть струилась кровь
мучительных разлук, когда всевластна грусть;
в истоптанной пыли воспоминаний пусть
посев твоих шагов размыт...

Заря, сверкая
под голубым шатром одеждой белизны,
опять встает. И вновь живет любовь былая!
тобой — полны мечты и сны — как в дни весны!
О дорогая!

Эрнест Рейно

(1864—1936)

ЗАБЫТЫЕ ПЕВЦЫ...

Забытые певцы! безвестные поэты!
Бессчетный, черный полк, вовеки не согретый
Лучом известности! У букинистов я
В числе календарей и книжного старья,
Ваш томик разыскав, беру его без торга
(О, гробик маленький печалей и восторга!),
И после, вечером, при лампе, в тишине,
Как я вознагражден, когда внезапно мне
Из груды слов пустых, с томительной страницы,
Блеснет прекрасный стих, как беглый блеск зарницы!
С певцом неведомым я в чувстве слиться рад,
И слезы горькие в моей груди дрожат,
И вглубь грядущих дней смотрю я горделиво,
Исправив приговор судьбы несправедливой!

ФАВН

Я долго, мраморный, стоял среди листвы,
В саду запущенном, и взор мой терпеливый
Привык следить в ветвях за белкой шаловливой
За кругом коршуна в просторах синевы!

И вот я не в саду, а в мраморном Музее.
Как память прошлого, немного мне дано:
Лазури бледной клок, чуть видимый в окно,
Да две, на цоколе, сплетенные лилеи.

Но здесь, в изгнании, мне близок мир былой.
Я помню; на заре слетался птичий рой
Ко мне, чтоб влагу рос пить из моей ладони.

Здесь праздная толпа глазеет на меня,
Лакеи служат мне при первом свете дня,—
Но сердцем я не здесь, там, на зеленом склоне!

Франсис Жам

(1868—1938)

АЛЬМАНАХ

Корзинку с яйцами отставив, в альманах
Глядит ребенок; там предсказана погода,
Святые названы и знаки небосвода
Исчислены: Овен, Телец, Лев, Рыбы, Рак...

Простушка бедная, перелистав картинки,
Мечтает, что вверху, где звезды так блестят,
Как на земле, внизу, есть праздничные рынки,
Где продают овец, рыб, раков и ягнят.

И рынка божьего встает пред ней виденье...
И думает она, увидев знак Весов,
Что есть на небесах, как здесь у мясников,
Весы, чтоб взвешивать соль, сыр и прегрешенья...

Юг Лапэр

(1869)

ЗАВЕЩАНИЕ

Где растет зеленый падуб,
Красный вереск, темный дрок,
Там, в родную землю, надо б
Опустить мой скромный гроб.

Пусть снесут меня к могиле
В синих блузах земляки,
Чтоб, баюкая, продлили
Чувство жизни их шаги.

И неслышно, в тихом мире,
В ночь земли сойду я вниз,—
Без кантат, без «dies irae»,
Как с ветвей спадает лист.

Люси Деларю-Мардрюс

(1880—1945)

РОДНОЙ АРОМАТ

Почуяв аромат страны родной, — зубами
Впилась я в яблоко, с закрытыми глазами...
И мне представилось, что в поле я стою,
Что ветер с берега ласкает грудь мою,
И от лучей меня скрывает тополь старый...
И мне послышалось, что слиты волн удары
С веселым щебетом птиц, реющих кругом...
И я подумала, что там, в саду моем,
Сорвавши яблоко рукой нетерпеливой,
Забыла я закрыть калитку...
Сколько раз
Там, в поле, осенью, смежая веки глаз,
Пила я сок плодов твоих, о край счастливый,
Моя Нормандия! Не излечиться мне
Вовеки от любви к моей родной стране!
Всегда мне радостно в мечтах об ней забыться...
Да кто же мог когда от детства излечиться!

Эмиль Верхарн

(1855—1916)

ЛОНДОН

То — Лондон, о мечта! чугунный и железный,
Где стонет яростно под молотом руда,
Откуда корабли идут в свой путь беззвездный—
К случайностям морей, кто ведает куда!

Вокзалов едкий дым, где светится мерцаньем,
Серебряным огнем, скорбь газовых рожков,
Где чудища тоски ревут по расписаньям
Под беспощадный бой Вестминстерских часов.

Вдоль Темзы — фонари; не парок ли бессонных
То сотни веретен вонзились в темь реки?
И в лужах дождевых, огнями озаренных,—
Как утонувшие матросов двойники.

И голоса гуляк, и жесты девки пьяной,
И надпись кабака, подобная Судьбе,—
И вот, внезапно Смерть в толпе, как гость незваный...
То — Лондон, о мечта, влачащийся в тебе!

МЯТЕЖ

Туда, где над площадью — нож гильотины,
Где рыщут мятеж и набат по домам!
Мечты вдруг, безумные,— там!

Бьют сбор барабаны былых оскорблений,
Проклятий бессильных, раздавленных в прах.
Бьют сбор барабаны в умах.

Глядит циферблат колокольни старинной
С угрюмого неба ночного, как глаз...
Чу! бьет предназначенный час!

Над крышами вырвалось мстящее пламя,
И ветер змеистые жала разнес,
Как космы кровавых волос.

Все те, для кого безнадежность — надежда,
Кому вне отчаянья — радости нет,
Выходят из мрака на свет.

Бессчетных шагов возрастающий топот
Все громче и громче в зловещей тени,
На дороге в грядущие дни.

Протянуты руки к разорванным тучам,
Где вдруг прогремел угрожающий гром,
И молнии ловят излом.

Безумцы! кричите свои повеленья!
Сегодня всему наступает пора,
Что бредом казалось вчера.

Зовут... приближаются... ломятся в двери...
Удары прикладов качают окно,—
Убивать — умереть, — все равно!

ВЕТЕР

Вот, зыбля вереск вдоль дорог,
Ноябрьский ветер трубит в рог.
Вот ветер вереск шевелит,
Летит
По деревням и вдоль реки,
Дробится, рвется на куски,—
И дик и строг,
Над вересками трубит в рог.

И над колодцами бадьи,
Качаясь, жалобно звенят,
Кричат
Под ветром жалобы свои.

Под ветром ржавые бадьи
Скрипят
В тупом и тусклом забытьи.

Ноябрьский ветер вдоль реки
Нещадно гонит лепестки
И листья желтые с берез;
Поля, где пробежал мороз,
Метлой железною метет;
Вороньи гнезда с веток рвет;
Зовет,
Трубя в свой рог,
Ноябрьский ветер, дик и строг.
Вот старой рамой
Стучит упрямо;
Вот в крыше стонет, словно просит,
И молкнет с яростью бессилья.

А там, над красным краем рва,
Большие мельничные крылья
Летящий ветер косят, косят,—
Раз-два, раз-два, раз-два, раз-два!

Вкруг церкви низкой и убогой
На корточки присев, дома
Дрожат и шепчутся с тревогой,
И церковь вторит им сама.
Раскинув распятые руки,
Кресты на кладбище глухом
Кричат от нестерпимой муки
И наземь падают ничком.

Дик и строг,
Ноябрьский ветер трубит в рог
На перекрестке ста дорог!

Встречался ль вам
Ноябрьский ветер здесь и там,
Трубач, насильник и бродяга,
От стужи зол и пьян отвагой?
Видали ль вы, как нынче в ночь
Он с неба месяц бросил прочь,

Когда все скудное село
От ужаса изнемогло
И выло, как зверей ватага?

Слыхали ль вы, как, дик и строг,
По верескам и вдоль дорог,
Ноябрьский ветер трубит в рог?

ДОЖДЬ

Как длинные нити, нетихнущий дождь,
Сквозь серое небо, и тучен и тощ,
Над квадратами луга, над кубами рощ,
Струится нетихнущий дождь,
Томительный дождь,
Дождь...

Так он льет со вчера,
Так он мокрые тянет лоскутья
С тверди серой и черной;
Терпеливый, упорный,
Так он льет со вчера
На перепутья,
Необорный.

По путям,
Что́ ведут от полей к городам,
По дорогам безмерно-скривленным,
Шагом сонным,
Монотонным,
Утомленным,
Словно дроги путем похоронным,
Проезжают возы, в колеях,
До того без конца параллельных,
Что они исчезают в ночных небесах
И сливаются в далях предельных,
А вода,
Час за часом, струится всегда;
Плачут травы, деревья и домы
В бесконечности краткой истомы...

Перейдя за гнилые плотины,
Разливаются реки в долины
Серой пеной,
И плывет унесенное сено;
Ветер хлещет орешник и ивы;
И, хвостами в воде шевеля,
Стадо черных быков наполняет мычаньем поля;
Вечер близится; тени — пугливы,
И неслышно ложатся вдоль сумрачных рощ;
Твердь — все та же;
Так же льется нетихнущий дождь,
Долгий дождь,
Дождь густой, непрозрачный, как сажа.

Долгий дождь
Нити вытянул ровно и прямо;
Ткет ногтями своими упрямо,
Петля за петлей, стежок за стежком —
Одеянье,
Закрывая в свой плащ каждый дом,
Каждое зданье,
В плащ изодранный, жалкий,
Что виснет тряпьем,
Как на палке...

Голубятня под крышей зубчатой;
Слуховое оконце, бумагой заткнутое грубо;
Водосточные трубы,
Что крестом стоят над коньком;
На мельницах крылья с заплатой;
Крест над родной колокольней,—
Под долгим дождем,
Непрерывным дождем
Умирает зимой в агонии безвольной...

О, нетихнущий дождь,
В серых нитях, в морщинах, с большой бородой
Водяной!
О, нетихнущий дождь
Старых стран,
Многодневный, седой, облеченный в туман!

КУЗНЕЦ

Где выезд в поле, где конец
Жилых домов, седой кузнец,
Старик угрюмый и громадный,
С тех пор, как, ярость затая,
Легла руда под молот жадный,
С тех пор, как дым взошел над горном,
Кует и правит лезвия
Терпенья — над огнем упорным...

И знают жители селенья,
Те, что поблизости живут
И в сжатых кулаках таят ожесточенье,
Зачем он принял этот труд
И что́ дает ему терпенье
Сдавить свой гневный крик в зубах!
А те, живущие в равнине, на полях,
Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя,
То увлекаясь, то не веря,
Скрывают страх
И с недоверчивым вниманьем
Глядят в глаза, манящие молчаньем.

Кузнец стучит, старик кует,
За днями день, за годом год.

В свой горн он бросил крик проклятий
И гнев, глухой и вековой;
Холодный вождь безвестных ратей,
В свой горн, горящий, золотой,
Он бросил ярость, горесть,— злобы
И мятежа гудящий рев,
Чтоб дать им яркость молний, чтобы
Им дать закал стальных клинков.

Вот он,
Сомнений чужд и чуждый страха,
Склоненный над огнем, внезапно озарен,
И пламя перед ним, как ряд живых корон;
Вот, молот бросивши с размаха,
Его вздымает он, упрям и напряжен,
Свой молот, вольный и блестящий,

Свой молот, из руды творящий
Оружие побед,
Тех, что́ провидит он за далью лет.

Пред ним все виды зол, бессчетных, всевозможных:
Голодным беднякам — подарки слов пустых,
Слепцы, ведущие уверенно других;
Желчь отвердевшая — в речах пророков ложных;
Над каждой мыслью — робости рога;
Пред справедливостью — из текстов баррикады;
Мощь рабских рук, не знающих награды
Ни в шуме городском, ни там, где спят луга;
Деревни, скошенные тенью,
Что падает серпом от сумрачных церквей;
И весь народ, привыкший к униженью,
Упавший ниц под нищетой своей,
Не мучимый раскаяньем напрасным,
Сжимающий клинок, что все же станет красным;
И право жить, и право быть собой —
В тюрьме законности, толкуемой неверно;
И пламя радости и нежности мужской,
Погасшее в руках морали лицемерной;
И отравляемый божественный родник,
В котором жадно пьет сознанье человека;
И после всяких клятв, и после всех улик,
Все то же вновь и вновь, доныне и от века!

Кузнец, в спокойствии немом,
Не верит хартиям, в которых
Вскрывают смысл иной потом.
В дни действий гибель — договоры!
И он молчит, давно молчит,
Мужскую гордость сжав зубами воли,
Неистовец из тех, кому две доли:
Он мертв падет иль победит!
Чего он хочет, хочет непреклонно,
Круша своим хотением гранит,
Сгибая им во тьме бездонной
Кривые мировых орбит.

И слушая, как снова, снова
Струятся слезы всех сердец,—
Невозмутимый и суровый,
Седой кузнец,

Он верит пламенно, что злобы неизменной,
Глухих отчаяний безмерная волна,
К единому стремлением сильна,
Однажды повернет к иному времена
И золотой рычаг вселенной!
Что должно ждать с оружием в руках,
Когда родится Миг в чернеющих ночах!
Что должно подавлять преступный крик разлада,
Когда знамена ветер споров рвет;
Что меньше надо слов, но лучше слушать надо,
Чтоб Мига различить во мраке мерный ход;
Что знаменьям не быть ни на земле, ни в небе,
Что бог-спаситель к людям не сойдет,
Но что безмолвные возьмут свой жребий!

Он знает, что толпа, возвысив голос свой,
(О, сила страшная, чей яркий луч далеко
Сверкает на челе торжественного Рока),
Вдруг выхватит безжалостной рукой
Какой-то новый мир из мрака и из крови,
И счастье вырастет, как на полях цветы,
И станет сущностью и жизни и мечты,—
Все будет радостью, все будет внове!

И ясно пред собой он видит эти дни,
Как если б, наконец, уже зажглись они:
Когда содружества простейшие уроки
Дадут народам — мир, а жизни — светлый строй;
Не будут люди, злобны и жестоки,
Как волки грызться меж собой;
Сойдет Любовь, чья благостная сила
Еще неведома в последних глубинах,
С надеждой к тем, кого судьба забыла;
И брешь пробьет в пузатых сундуках
(Где дремлет золото, хранимое напрасно)
День справедливости, несдержанной и красной;
Подвалы, тюрьмы, банки и дворцы
Исчезнут в дни, когда умрут гордыни;
И люди, лишь себя величащие ныне,
Себялюбивые слепцы,
Всем братьям расточат свои живые миги;
И будет жизнь людей проста, ясна;

Слова (их угадать еще не могут книги)
Всё разъяснят, раскроют всё до дна,
Чтó кажется теперь запутанным и темным;
Причастны Целому, с своим уделом скромным
Сроднятся слабые; и тайны вещества,
Быть может, явят тайну божества...

За днями день, за годом год
Кузнец стучит, старик кует
За гранью города, в тиши,
Как будто лезвия души,
Над красным горном наклонен,
Во глубь столетий смотрит он,
Кует, их светом озарен,
Предвидя сроков окончанье,
Клинки терпенья и молчанья.

ВОССТАНИЕ

Улица быстрым потоком шагов,
Плеч, и рук, и голов,
Катится в яростном шуме,
К мигу безумий,
Но вместе —
К свершеньям, к надеждам и к мести!
Улица грозная, улица красная,
Властная,
В золоте пышном заката,
В зареве ярком, окрасившем твердь.
Вся смерть
Встала в призывах набата.
Вся смерть,
Как ожившие дико мечты,
Встала в огнях и неистовых криках!
Головы чьи-то на пиках —
Словно на стеблях цветы.

Гулы глухие орудий
(Кашель чугунный безжалостных грудей)
Мерят печальные вздохи минут.
Циферблаты разбиты на башнях высоких,
Не льется на площади ровный их свет

(Словно очи столицы смежили ресницы);
Времени более нет
Для сердец опьяненных, жестоких,
Для толпы, свершающей суд!

Ярость великая, с пламенным ликом,
С радостным криком,
С кровью, бушующей в жилах,
Встала на груде камней.
Все она может! все она в силах!
Одно лишь мгновенье
Даст более ей,
Чем целых веков тяготенье.

Все, что мечталось когда-то,
Что гении, в песне крылатой,
Провидели в темной дали,
Что в души, как сев, западало,
Чем души, как вёсны, цвели,—
Все встало,
В миге, смешавшем как сплав:
Ненависть, силу, сознание прав!

Люди празднуют праздник кровавый,
Люди проходят и красны, и пьяны,
Люди проходят по мертвым телам.
Солдаты не знают, кто правый, не правый,
Стучат как всегда барабаны,
Но пальцы устали касаться к куркам.
Толпы народа проходят за толпами следом
Сквозь ужас, под зовами красных знамен,
К началу новых времен,
К победам.

Убивая — творить, обновлять!
С ненасытной природой вонзать
Зубы в святую мишень!
В великий безумием день
Пряжу для жизни ликующей прясть
Иль жертвой строительной пасть!
Умирая — творить, обновлять!

Горят мосты и строенья,
(Фасады из крови на фоне ночном),
И в глуби каналов дрожат отраженья —
На самое дно уходящим столбом!
Громадные тени больших колоколен
Лежат, как преграды, по светлой земле.
Огонь над домами, и весел и волен,
Кидает пригоршнями искры во мгле.
И черные дымы извивом могучим
Летят, вне себя, к окровавленным тучам.

Чу! залп!

Смерть, машинально беря на прицел,
Треском сухим разряжаемых ружей
Валит в кровавые лужи
Груды причудливо скорченных тел,
Стоявших, за миг, в полусне столбняковом,
Подавлена давка молчаньем свинцовым;
Трупы, изорваны залпом, простерты;
Обнажился, забыв о пристойности, мертвый;
Отблеск пожара на лицах у всех —
Словно чудовищный смех!

Колокол черный гудит в тишине.
В яростном бое, рыдая и споря,
Хриплые звуки плывут к вышине,
Как валы возмущенного моря.
Торопясь, задыхаясь, взывает набат
(Так сердца перебоем стучат),
Но часто настойчивый звук,
Как голос, пресекшийся вдруг,
Бессильно смолкает,
И десяток пылающих рук
Кресты колокольни ласкает.

Чу! залп!

Толпа — перед входами сумрачных мэрий,
Державших весь город под тяжкой пятой,
Давивших порывы к мечте золотой,
Качает, ломает тяжелые двери;
Засовы трещат, и взлетают замки;
Отдают из утроб сундуки

Расчетные книги, счета и бумаги;
Их факелы лижут своим языком,—
И помнят о черном былом
Лишь черного дыма зигзаги!
Взвились над балконами красные флаги,
И, падая, кто-то руками раскинул в пространстве
пустом!

Своеволье и буйство везде.
Христос, в полумраке церквей,
Сорванный кем-то с распятья,
Повис на последнем гвозде,
Простирая бессильно объятья.
Лужами разлит елей;
Разбиты стекла Мадонн;
Оплеваны лики икон;
Пол убелен
Снегом причастья,
И по ним проложили не мало дорог
Следы святотатственных ног.

Самоцветные камни убийств и возмездий
Горят, словно взоры далеких созвездий.
Город сверкает,
Как исполин золотой, облеченный в багрец!
Город во мглу простирает
Свой, опоясанный пламенем ярким, венец!
Поля и селенья, безмолвно простерты,
Следят, не решаясь дышать,
Как некто во глуби громадной реторты
Жизнь и безумие хочет смешать,
Как дым, подымаясь из бури народной,
Метет небосвод безответно-холодный.

Убивая, твори, обновляй
Иль пади и умри!
Открой или руки о двери сломай,—
Ты, искра в сияньи встающей зари!
И что бы судьба ни судила,—
Сквозь сонмы веков нас влечет,
Спеша, задыхаясь, безвестная Сила,
Роковая Сила — вперед!

ТРИБУН

Как мощных вязов грубые стволы,
Что деды берегли на площади соборной,
Стоит он между нас, надменный и упорный,
В себе связав безвестных сил узлы.

Ребенком вырос он на темных тротуарах
Предместья темного, изъеденного злом,
Где каждый человек с проклятьем был рабом
И жил, как под замком, в тюрьме укладов старых.

В тяжелом воздухе мертвящего труда,
Меж лбов нахмуренных и спин, согбенных долей,
Где каждый день за стол садилась и нужда...
Все это — с коих пор! и это все — доколе!

И вдруг — его прыжок в шумящий мир борьбы,
Когда народ, сломав преграды вековые
И кулаки подняв на темный лик судьбы,
Брал приступом фасады золотые,
И, с гневом смешанный, шел дождь камней,
Гася по окнам отблески огней
И словно золотом усыпав мостовые!

И речь его, похожая на кровь,
На связку острых жал, разрозненных нещадно.
И гнев его, и ярость, и любовь,
То вместе свитые, то вьющиеся жадно
Вокруг его идей!

И мысль его, неистово живая,
Вся огневая,
Вся слитая из воли и страстей!
И жест его, подобный вихрю бури,
В сердца бросающий мечты,
Как сев кровавый с высоты,
Как благодатный дождь с лазури!

И стал он королем торжественных безумий.
Всходил и всходит он все выше, все вперед,
И мощь его растет, среди восторгов, в шуме,
И сам забыл он, где ее исход!
Весь мир как будто ждал, что встанет он; согласно
Трепещут все сердца с его улыбкой властной;

Он — ужас, гибель, злоба, смерть и кровь;
Он — мир, порядок, сила и любовь!
В нем тайна воли одинокой,
Кующей молоты великих дел,—
И, полон гордости, что знают дети Рока,
Он кровью вечности ее запечатлел!

И вот он у столба распутья мирового,
Где старые пути иным рассечены,
Которым ринутся искатели иного
К блистательной заре неведомой весны!
Он тем уже велик, что отдается страсти,
Не думая, всей девственной душой,
Что сам не знает он своей последней власти
И молний, вверенных ему судьбой!
Что он — загадка весь, с ненайденным решеньем,
Что с головы до пят он погружен в народ,
Что, целен и упрям, живет его движеньем
И с ним умрет.

И пусть, свершив свой путь, пройдя подобно грому,
Исчезнет он с земли в день празднеств иль стыда,
И пусть шумит за ним иль слава, иль вражда,
Пусть новый час принадлежит другому!
Не до конца его друзья пошли
На пламенный призыв пророческого слова.
И если он исчез, то — чтоб вернуться снова!
Его душа была в Грядущем, там, вдали,
В просторах моря золотого;
Отлив, пришедший в свой черед,
Ее на дне не погребет!
Его былая мощь — сверкает в Океане,
Как искр бессчетность на волнах,
И в плоть и в кровь вошел огонь его мечтаний,
И истины его — теперь во всех сердцах!

ЗОЛОТО

Во мне живете вы, леса, потоки, горы,
И вы, о, также вы, громады городов,
В которых слышу я растущий вопль, который
Победно катится сквозь длинный ряд веков!

Безумны ваши сны, но ваши жесты четки;
Вы силу добыли из силы многих рас;
Вы мигов тысячи в единый миг короткий
Способны пережить, и ритм столетий — в вас!

О, мертвецы, давно почившие в могилах!
Как вы должны дрожать в смущении, когда
Несутся мимо сел и кладбищей унылых,
Тревожа ваш покой, по рельсам поезда!

Вы век свой провели в глуши своих селений,
Не зная ничего вне ваших малых дел,—
И целый новый мир волнений и хотений
Врывается, гремя, в ваш дремлющий предел:
То мчится мимо вас, бросая вкруг зарницы,
Жизнь современная к столице от столицы!

И наши города, на берегах морей
Иль на равнинах, ждут — тех поездов. Сигналы
Сияют на путях, и радостно вокзалы
Встречают дальний блеск пылающих очей!
Смыкаясь днем, раскрыты ночью шире,
Вокзалы, в грохоте, свершают тяжкий труд,
И, торопясь, всю нашу жизнь влекут
На вечную борьбу, к победам новым в мире.

Вот набережной мир. Вот запыленный док,
Где молоты, компасы и лекалы,
Где плечи ворота, рычаг и мощный блок,
По знаку мастера, передвигают скалы.
Вот тачек малых скрип по старой мостовой.
Вот у ворот в грязи оттиснуты копыта.
Вот смелого моста пролет над головой.
Вот оборот цепей, грохочущих сердито.
Вот бронза темных тел малайцев, говор их
Гортанный, песен крик, и диких, и веселых,
Их труд, мельканье их, проворных и нагих,
Вкруг легких крейсеров и вкруг габар тяжелых.

Вот башни звучные, где слышен шум воды;
Вот цепь пакгаузов, направо и налево;
Вот элеваторов суровые ряды,
Сопя, вбирающих зерно в пустое чрево.

Вот баков нефтяных громады в стороне,
Заблиндированы, спокойны и угрюмы;
Вот стимеров семья, где сложен груз на дне,
Где груду ящиков едва вмещают трюмы.
Меж мачт колеблемых так густ всходящий дым,
Что солнца яркий диск на небесах незрим.
И кажется порой, что под землею, где-то,
Сокрыт упор великой мощи этой.

Но лампы тихие бесчисленных контор,
Прикрытые зеленым абажуром,—
Не вы ли светите, обняв земной простор,
С Капштадта до Антилл, над Темзой и Амуром!
О, перья острые, скрипящие в руках
Неведомых писцов,— вы пламенны и яры!
В вас гибель и восторг, надежды в вас и страх,
Литеен буйный жар и молотов удары!
О, цифры мертвые в гроссбухах,— ваш итог
Подводит счет размахам кирок в мине,
Стенаньям пил в лесу, шагам бессчетных ног
Верблюдов и людей, несущих груз в пустыне!
О, книги толстые, в которых мало слов!
Ваш запах тягостный — то крепкий запах пота
Из доков Африки, с индийских берегов,
Со всех концов земли, где лишь идет работа!

И в центре города, на площади большой,
Стеклянным куполом вознесшийся надменно,
Ты властвуешь, о банк,— душа вселенной!—
От полюса до полюса землей!
С холодной гордостью, с сознаньем твердой власти,
На океан людской взирая, знаешь ты,
Что с ритмом роковым твоим — слились мечты
Заветные людей, их радости, их страсти!
И все вливается в узор спокойных строк,
Украшенных столбцами цифр и знаков,—
Таланты, низость, труд, и пылкость, и порок,—
Все поглощаешь ты, всем жребий одинаков!
Перегорает все на пламени твоем.
Когда тут различать, где правый, где неправый!
Все, все поглощено теченьем жгучей лавы —
В потоке золотом!

ТОЙ, КТО ЖИВЕТ БЛИЗ МЕНЯ

Лобзанья мертвые годов минувших
Оставили печать на дорогих чертах;
Поблекло много роз и на твоих щеках
Под строгим ветром лет мелькнувших;

Твои уста и ясные глаза
Не блещут больше молнией летучей,
И над твоим челом не виснет тучей
Твоя густая черная коса;

И руки милые, с задумчивым мерцаньем
На пальцах, никогда уже не льнут ко мне,
Чтоб целовать мой лоб в минутном сне,
Как утро мхи целует с трепетаньем;

И тело юное, то тело, что мечтой
Я украшал с волнением когда-то,
Уже не дышит свежестью и мятой,
И плечи не сравню я с ивой молодой!

Все гибнет, и — увы! — все блекнет миг за мигом,
И даже голос твой как будто изменен.
Как зрелый мак, твой стройный стан склонен,
И юность поддалась невидимым веригам!

И все ж моя душа, верна, твердит тебе:
«Чтó мне до бега лет, назначенных судьбе!
Я знаю, что ничто, во всей вселенной,
Не изменит восторженной мечты,
И для любви, глубокой, неизменной,
Не значат ничего прикрасы красоты!»

Вольфганг Гёте

(1749—1832)

«ФАУСТ»

Из первой части

СЦЕНА ПЕРВАЯ

НОЧЬ

В тесной готической комнате, с высокими сводами, Фауст, полный тревоги, в своем кресле с пюпитром.

Фауст

Ах, в философию я вник,
И в медицину, и в права,
Читал — увы! — как ученик,
И богословские слова!
Вот жалким я стою глупцом,
И не умней, чем был в былом.
Я стал магистр, вошел в ряд докторов,
Десятый год — учеников
Туда, сюда, вперед, назад
Вожу я за нос наугад,—
И вижу: знанье не дано нам!
Тем сердцу быть испепеленным!
Пускай я разумней, чем все забияки,
Доктора и магистры, попы и писаки,
От предрассудков пусть я свободней,
Не боюся ни чорта, ни преисподней,—
Зато мне нет и радостей возможных,
Не вижу больше истин непреложных,
Не вижу, чтоб я мог давать уроки,
Других учить и исправлять пороки.

Притом я нищ и жизнью всей
Не до́был власти и честей.
Так пес жить дольше б не остался!
Вот почему я магии предался,
Чтоб духов сила, их слова
Мне вскрыли тайну естества;
Чтоб мне в поту ученикам
Не лгать, чего не знаю сам;
Чтоб я постиг, уже вполне,
В чем связь миров в их глубине,
Мог видеть творческие зерна,
А не в словах теряться вздорно.

О месяц! если б свет свой ты
В последний раз лил с высоты
На грусть мою, что ряд ночей
Влачу я в комнате моей!
Над грудами бумаг и книг,
Печальный друг, ты вновь возник!
Ах, если б мне бродить в горах
В твоих пленительных лучах,
Скользить меж духов по вершинам,
В сияньи реять по луговинам,
И, чад наук причтя к отравам,
В твоей росе купаться здравым!

Увы! я все в тюрьме былой,
В проклятой трещине стенной!
И милый свет лучей дневных
Здесь тускл сквозь ряд кружков цветных.
Горами книг загроможден,
Что черви гложут,— праздный прах,—
До самых сводов погребен
Под ветхим ворохом бумаг;
Меж разных склянок и пробир,
Меж инструментов всех родов,
Где тлеет старый скарб отцов,—
И то — твой мир, и это — мир!
И ты дивишься, почему
Так тесно сердцу твоему,
И непонятная тоска
Всю жизнь гнетет исподтишка!

Взамен живой природы всей,
Что бог на радость дал земле,
Перед тобой, в пыли, во мгле,
Лишь круг скелетов да костей.

Беги! Прочь! Ринься в мир иной!
И разве этот тайный том,
Что Нострадам своим пером
Писал, не будет кормчий твой?
Поймешь ты в небе бег светил,
К речам природы склонишь слух,
Ток в душу примешь новых сил,
Как духу вольно внемлет дух.
Не разъяснишь сухим умом
Священных знаков, тайных слов.
Вы, духи, реете кругом:
Ответьте ж, если внятен зов!

(Раскрывает книгу и смотрит на знак Макрокосма.)

Какой усладой дышит этот вид,
В мое сознанье входит он мгновенно,
По нервам и по жилам он струит
Былое счастье юности блаженной.
Не бог ли начертал тот знак,
Смиривший буйные порывы,
Вернувший сердцу мир счастливый,
Таинственным влекущий так,
Что сил природы внятны мне призывы?
Иль сам я бог? Светло мне, наконец!
Смотрю на знаки благостные эти,
Природы творчество вскрывается в их свете,
Впервые ясно мне, что говорит мудрец:
«Не скрыт мир духов необорно,
Но в сердце — смерть, но в мыслях — муть!
Встань, ученик! Купай упорно
В огне зари земную грудь!»

(Рассматривает знак.)

Как все здесь к целому идет,
Одно к другому тянет, льнет!
Вверх, вниз мелькают силы неземные,
Передавая вёдра золотые,
На крыльях благодатных вея,

С небес легко сквозь землю рея,
И всё со Всем в гармонии лелея.
Какое зрелище!.. Лишь зрелище опять!
Природу ль бесконечную объять!
Где вы, сосцы ее, ключи всей жизни?
Земле и небу сладко к вам прильнуть,
Стремится к вам больная грудь.
Всем — снедь вы, всем — питье, я — тщетно рвусь к отчизне!

(В негодовании перелистывает книгу и видит знак Духа Земли.)

Как этим знаком я по-новому пленен!
О Дух Земли, ты мне роднее!
И силы все во мне — бодрее;
Как бы вином я опьянен.
Готов себя я в мир отважно кинуть,
Земных скорбей, земных восторгов жребий вынуть,
Под бури смело парус ринуть
И в час крушенья с робостью не стынуть.
Темнеет вкруг меня,
Скрывает свет луна,
И меркнет лампа!
Мрак! — Алые лучи сверкают
Над головой.— Нисходит
С высоких сводов ужас, и меня
Охватывает дрожь.
Я чувствую, ты близко, мощный Дух!
Явись!
О, как трепещет сердце вдруг!
В порыве новом
Все чувства полны страстным зовом!
Кто мне желанный путь к тебе откроет?
Ты должен! должен! пусть то жизни стоит!

(Схватывает книгу и таинственно произносит знак Духа.)

Вспыхивает красноватое пламя. Дух появляется в пламени.

Дух

Кто звал меня?

Фауст

(отворачиваясь)

Невыносимый лик!

Д у х

Меня ты словом вызвал властно,
К моим пределам рвался страстно.
Что ж?

Ф а у с т

Прочь! Я в ужасе поник!

Д у х

Меня ты видеть желал упорно,
Мой голос слышать, мой облик зреть;
Меня твой вопль склонил слететь.
Я здесь! — Какой же страх позорный
В тебе, сверхчеловек? Где зов души?
Где грудь, что целый мир в тиши
Творила вновь, несла и своенравно
Мечтала духам, нам, быть равной?
Где ж, Фауст, ты, чей голос мне звучал,
Ты, кто ко мне всей волей приникал?
Ты ль это, кто от моего дыханья
Трепещешь до глубин сознанья?
Червь скорченный, как ты несмел!

Ф а у с т

Я ль, Огнеликий, отступить способен?
То — я, я — Фауст, я тебе подобен!

Д у х

Я в вóлнах жизни, я в буре дел
Рею в глубь и в твердь,
Ношусь на просторе!
Рожденье и смерть,
Предвечное море,
Переменные ткани,
Цветенье деяний!
Так, времен по свистящему рея станку,
Божеству одеянье живое я тку.

Ф а у с т

Весь мир объемлешь ты вниманием своим,
О деятельный дух, как близок я к тебе!

Дух

Ты близок к духам тем, тебе кто постижим,
Не мне!

(Исчезает.)

Фауст

(поникая)

Как не тебе?
Кому ж?
Я, образ божества,
Не сроден даже и тебе?

Стучат.

О смерть! мой фамулус опять
Мне счастье лучшее ничтожит!
Всю полноту видений может
Сухой пролаза разогнать!

Вагнер в ночном колпаке и халате, с лампой в руке. Фауст отворачивается в негодовании.

Вагнер

Простите! Декламировали вы,
Из драмы греческой читали, верно.
Вот в чем успеть желал бы я; безмерно
Теперь то ценится в устах молвы,
Нередко слышал я, и это мучит,
Что проповедника комедиант научит.

Фауст

Коль проповедники — комедианты,
Какими сплошь являются они.

Вагнер

Ах! здесь в музее, кроясь в фолианты
И видя свет лишь в праздничные дни,
Как в телескоп, как еле зрячий,
Мы проповедать можем ли иначе?

Фауст

Где чувства не было, там все бесплодно,
Где речь не из души текла
И силой внутренне-свободной
Сердца внимающих влекла!

Сидите! клейте что-то сами,
Рагу кусков с пиров чужих!
Вздувайте гаснущее пламя
Над пеплом очагов своих!
Детей и обезьян дивите,
Когда вам любо их привлечь;
Но сердце с сердцем съединить не мните,
Где не из сердца льется речь.

Вагнер

Но в изложении — оратора успех.
Я верю в то, хоть сам отстал от всех.

Фауст

Лишь подлинных ищи наград!
К чему глупцов звенящий шум?
Повсюду смысл и здравый ум
И без искусства победят;
Когда ты важное сказать имеешь что-то,
К чему ж тут о словах забота?
Да, ваши речи, что, блестя огнем,
Ничтожество людское крошат,
Бесплодней ветра, что осенним днем
В тумане листья мертвые ворошит.

Вагнер

Наука, боже, велика,
А время жизни кратко.
При всех критических стремлениях украдкой
Гнетет мне грудь и ум тоска.
Как трудно приобресть те средства, чтобы смело
Хотя бы до источников дойти;
Но чуть дошел до полпути,
Как бедняку и умереть приспело.

Фауст

В пергаменте ль святых ключей искал ты,
Чья влага жажду утолит навек?
Нет, утоления не испытал ты,
Его в себе не черпав, человек!

Вагнер

Простите! Что прекраснее на свете —
Вникать глубоко в дух столетий,
Чтоб видеть, как судил до нас мудрец иной
И как ушли вперед мы царственной стопой.

Фауст

Ушли? О да, до самых звезд!
Дух прошлого, мой друг, не прост,
Для нас он книга, где есть семь печатей.
Что духом времени слывет,
По существу дух нескольких господ,
Где прошлое играет кстати.
Поистине бывает часто тошно!
Посмотришь,— и бежать готов:
Отбросов бочка иль чулан ветошный,
А в лучшем — спор царей и городов,
С прекрасной прагматической максимой,
В театре кукольном весьма употребимой.

Вагнер

Однако мир! сердца людей, умы!
Познать все это каждого тревожит.

Фауст

Познать! но что так называем мы?
Кто верным именем назвать младенца может?
Те, редкие, чей что-то видел взор,
Кто расточали глупо чувств избыток,
Неся толпе свои мечты, свой свиток,—
Изведали распятье иль костер.
Но извините, друг, давно уж ночь,
На этот раз пора расстаться.

Вагнер

Я бодрствовать и дольше бы не прочь,
Чтоб так учено с вами препираться.
Позвольте завтра вам, хоть пасха, все же
Задать два-три вопроса тоже.
Наука для меня — великая услада,
Хоть знаю много, знать бы все мне надо.

(Уходит.)

Фауст

(один)

Как ум того еще в надеждах бродит,
Кто вечно возится в гнили пустой,
Сокровищ ищет жадною рукой
И рад, что дождевых червей находит!

И мог звучать подобный голос в час,
Когда кругом витали духов тени?
Но — ах! — благодарю на этот раз,
Несчастнейший из всех земных творений!
Я из отчаянья был вырван, в миг,
Когда мой разум словно разрывался.
Ах, призрак был столь демонски-велик,
Что карликом себе я уж казался.

Я, образ божества, кто лик клонил
К зерцалу истины, кто, в миг чудесный,
Дышал в лучах и в светлости небесной
И отрешен от земнородных был;
Кто, больше ангелов, искал в мечтах
В состав природы влиться духом властным,
Творя, стать жизни божеской причастным,—
Как я наказан в том порыве страстном:
Громовым словом я повержен в прах!

Нет, я тебе не смею быть подобен.
Тебя привлечь, заклясть я был способен,
Но был не в силах удержать в руках.
Я был, в миг дивный необъятно,
Столь мал и столь велик собой!
Ты грозно вверг меня обратно
В удел безвестности людской,
Научит кто? Чем грозны дали?
Мечты я должен ли задуть?
Ах, самые дела, как наши все печали,
Нам заграждают в жизни путь.

Небесное, к чему наш дух стремится,
Все дальше, дальше гонится земным;
Когда житейских благ нам удалось добиться,
Мы лучшее — обманом, тенью мним.

Что жизнь дает нам, светлые стремленья
Немеют в днях житейского волненья.
Фантазия свой пламенный полет,
Полна надежд, к предвечному направит;
Но путь ей мал: времен водоворот,
Благ, льнущих к благам, ей преграды ставит.
Глубоко в сердце зиждется забота,
Родя там горести без счета,
Бессонно ждет, гоня веселье и покой.
Являясь вновь под маскою иной,
Встает, как дом и двор иль как жена и дети,
Как яд, кинжал, огонь, вода;
Дрожишь пред тем, чему не сбыться никогда;
То, не теряя чего, оплакиваешь в свете.

Не равен я богам; во глубь низвергнут я;
Моя судьба — удел подземного червя;
Кормясь в пыли, в ней копошится он,
Но путника ногой растерт и погребен.

Не я ли замкнут в комнате моей,
Где сотни полок вдоль по стенам виснут?
И хламом, тысячами мелочей
В мир, молью съеденный, не я ли втиснут?
Здесь обрету ль, что нужно мне?
Из тысячи ль томов узнать мне надо,
Что люди всюду плачут в тишине,
А двум ли, трем ли жизнь была усладой?
Что скалишь зубы, череп, ты в углу?
Как мой, твой мозг когда-то здесь томился,
Искал живого дня, страдал, идя во мглу,
И к истине мучительно стремился.
Как призраки, ряд инструментов встал,
Зубцы, ремни, колеса и машины;
Я был у двери, вас ключом считал;
Затейлив ключ, но не свернет пружины!
Тайн полная, при свете дня
Природа свой покров не снимет перед нами;
Во что не мог проникнуть духом я,
То вскроется ль винтом и рычагами?
Прибор старинный, лишний мне, стоит
Там, где моим отцом поставлен был он;

Старинный сверток сажей там покрыт:
От лампы копоть столько раз ловил он.
Я б лучше малое наследье промотал,
Чем под наследием потеть в изнеможеньи!
Что мне отец в наследство передал,
Он собрал, чтоб использовать владенье.
Но обладать ненужным я устал;
Нам нужно только то, что нам дает мгновенье.

Но почему мой взор к той полочке прикован?
Иль эта склянка для очей магнит?
И почему стою я, очарован,
Как в ночь, когда в лесу свет лунный заблестит?
Приветствую тебя, фиал бесценный!
Тебя беру я с радостью священной,
В тебе я мудрость и искусство чту;
Вместилище влияний, к снам манящих,
Источник сил пленительно губящих,
Будь милостив к владыке твоему!
Я на тебя смотрю — тоска уснула;
Я в руки взял тебя — страсть потонула.
На бури духа сходит тишь и лень;
Смотрю, как море беспредельно плещет;
У ног зеркальная поверхность блещет;
Влечет к брегам безвестным новый день.

Несется огненная колесница
Ко мне на легких крыльях; я готов
В эфире новыми путями насладиться
И чистым творчеством иных миров.
Возвышенная жизнь! Богов обитель!
Недавно червь, ты стоишь ли ее?
Да! лишь от ласки солнца, земножитель,
Отважно отврати лицо свое!
Дерзай! пусть дверь рука твоя откроет,
Перед которой все отходит вспять.
Настало время делом доказать,
Что человека мощь богов величья стоит;
Пред бездной той не отойти назад,
Где все мечты от страха безответны;
Переступить через порог заветный,
Пред зевом чьим пылает целый ад,
На этот шаг улыбчиво решиться,
Хотя б с опасностью — в небытии разлиться.

Ко мне, бокал, хрустальный и прозрачный!
Покинь футляр, приют твой долгий, мрачный!
Я об тебе не думал много лет.
На шумных пиршествах отцов сверкал ты,
Гостей суровых утешал ты,
Тебя соседу там вручал сосед.
Твоих узоров пышность дорогая,
Обычай изъяснять стихами их,
Одним глотком всю чашу осушая,
Напомнили мне ночи лет былых.
Тебя я больше не подам соседу,
Я шуткой о тебе не оживлю беседу;
Вот — сок, им буду быстро опьянен.
В тебя он льется темною струею,
Сготовлен мною, выбран мною.
Последний мой глоток! высоко, всей душою,
Будь утру, как привет священный, вознесен!

(Подносит кубок к устам.)

Слышен звон колоколов и хор.

ИЗ СЦЕНЫ ВТОРОЙ

У ГОРОДСКИХ ВОРОТ

Фауст

Блажен, кто верит берега достичь
Из моря заблуждений и разлада!
Нам надо то, чего нельзя постичь,
Что можем мы постичь, того не надо.
Но лучше провести нам час услад
Без грустных дум, что́ дух мятежат.
Смотри, как золотом закат
Меж зелени ряд хижин нежит.
День прожит, солнце клонится вдали,
Но ждет, чтоб к новой жизни возродиться.
Где крылья, чтоб взлететь с земли,
Чтоб вдаль и вечно вдаль стремиться!
Вот в вечных светах заревых
Безмолвный мир у ног лежит широко;
Вершины блещут, дол уснувший тих,
Ручьи сребро льют в золото потока,

Полета не стеснят, где волен я, как бог,
Громады гор с ущельями глухими;
Вот океан с заливами живыми
Пред восхищенным взором лег.
Но скрыл богиню мрак плаща ночного,
Стремленья нового не превозмочь!
Спешу вперед, чтоб вечный свет пить снова:
День предо мной, за мною ночь!
Свод неба надо мной, внизу волн бег жемчужный.
Прекрасный сон, в котором тонет взор!
Ах, если крылья духа мчат в простор,
То крылья тела нам не нужны!
Но всем один и тот же жребий:
Нас чувство манит ввысь, вперед,
Когда, затерянного в небе,
Нас жаворонка песнь влечет,
Когда, распластан, над мечами
Сосновых куп орел парит,
Иль над полями, над водами
Клин журавлей домой спешит.

Вагнер

И я нередко знал часы томлений,
Но не испытывал таких стремлений.
Полями, лесом скоро станешь сыт.
Я зависти не чувствовал быть птицей;
Духовной радостью нас иначе дарит
За томом том, страница за страницей.
Ночь зимняя мила, прекрасна; дрожь
Блаженную по членам всем проводит.
И — ах! — пергамент редкий развернешь, —
И небо целое в тебя нисходит.

Фауст

Одно стремленье знал ты в жизни всей.
О, не учись с другим спознаться!
Ах, две души живут в груди моей,
Одна желает от другой отъяться.
Ту, в плотном воздухе любви, вплели
В мир этот — наших органов сцепленья;
Другая властно рвется ввысь с земли,
Где пращуров возвышенных селенья.

О, если в воздухе вы, меж землей
И небом, духи, век ведете властно,—
Слетите вниз из выси золотой,
Меня умчите к жизни новой, ясной!
О, был бы плащ волшебника со мной,
Я б улетел к неведомому миру,
Я б дал взамен плащ самый дорогой,
Его б я взял за царскую порфиру!

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

КОМНАТА ФАУСТА

Фауст

Стучат? Входите! Кто вновь хочет досаждать?

Мефистофель

То — я.

Фауст

Входи!

Мефистофель

Будь добр три раза то сказать.

Фауст

Входи же!

Мефистофель

Ну, прими привет.
С тобой надеюсь я поладить.
Чтоб от тебя тоску отвадить,
Я — здесь, как дворянин одет,
В костюме златотканном, красном,
В плаще изысканно атласном,
На шляпе длинное перо,
И шпага по боку стучится.
Советую тебе добро:
В такое так же нарядиться,
Чтоб, вновь свободен, вновь удал,
Что жизнь такое,— ты узнал.

Фауст

Во всяком платье будет жать
Все узкий круг, земные грани.

Я слишком стар, чтоб лишь играть,
И слишком молод, чтоб не знать желаний.
Нет в мире блага, я уверен.
«Умерен будь ты! будь умерен!» —
Вот песня вечная у нас,
Что в уши каждому жужжат;
Всю жизнь ее поет подряд
Охриплый голос каждый час.
Встаю я утром, с ужасом вскочив,
Чтоб снова сдерживать рыданья,
Смотреть, как день пройдет, не утолив
Ни одного, ни одного желанья;
Как рассужденьями в тиши
Восторг порывов он умалит,
И творчество моей души
Вопросов тысячью ужалит.
И должен я, когда нисходит ночь,
С боязнью на постель ложиться;
И здесь тревог не превозмочь:
Мне будут злые грезы сниться.
Бог, что в груди моей живет,
Всю глубину ее тревожит;
Все силы в ней, как царь, ведет,
Но дать им выхода не может.
Мне ноша бытия так тяжела,
Что смерть зову, что жизнь мне не мила.

Мефистофель

Ну, не скажу, чтоб смерть желанный гость была.

Фауст

О, счастлив тот, кто в день победы с лаской
Кровавый лавр из рук ее приемлет,
Кто, утомлен безумной пляской,
Ей на груди у девы внемлет!
Зачем я в миг, когда мне Дух предстал,
Не пал, в восторге, бездыханным!

Мефистофель

Но кто-то все ж не осушил бокал
В ту ночь, с его напитком странным.

Фауст

Шпионить, видно, страсть твоя.

М е ф и с т о ф е л ь

О, не всеведущ я, но много знаю я.

Ф а у с т

Когда от страшных побуждений
Отвлек меня знакомый звон,
Остаткам детских впечатлений
Лгал отзвуками радостных времен;
Кляну все то, что душу держит
В тенетах лжи, пустых услад,
Что слепотой и лестью вержет
Ее в печальный этот ад!
Проклятье, гордость самомненья,
Каким наш дух себя пьянит,
Проклятье слепоте явленья,
Что́ в нашу мысль войти спешит!
Проклятье снам, что лицемерят
О славе, что в века ушла б,
Всему, чем здесь богатство мерят,
Жена и дети, плуг и раб!
Проклят Мамон, кто для стяжаний
Влечет нас к дерзостным делам
Иль в низком, чувственном тумане
Подушку предлагает нам!
Кляну вин сладкую химеру!
Кляну тот высший сон — любовь!
Кляну надежду, кляну веру!
Кляну терпенье вновь и вновь!

Х о р д у х о в

(незримо)

Увы! Увы!
Ты сокрушил
Прекрасный мир
Мощным взмахом.
Он пал, он стал прахом!
Полубогом он был сокрушаем!
Мы увлекаем
Обломки в ничто, к неизвестной мете́!
Рыдаем
О потерянной красоте.

Ты, всевластнейший
Сын земли!
Пусть прекраснейший
Встанет, вели!
В своей душе созидай
Новый жизненный рай,
Смело
Начни святое дело,
Тогда сладкогласнейшей
Песне — внемли!

Мефистофель

Малютки эти —
В моем совете,
К веселью и за дело
Зовут умело!
В мир широкий
Из кельи одинокой,
Где мысль и сила вянут,
Тебя разумно тянут!

Брось игры с грустью, что тебя так вяжет,
Что коршуном тебя грызет весь век;
Любое общество тебе докажет,
Что меж людьми ты — человек.
Впрочем, то вовсе не значит
Тебя тащить во всякий сброд.
Я — не из больших господ,
Но если так твоя воля назначит,—
По жизни тебя повсюду
Вести охотно я буду
С минуты любой.
Я — сотоварищ твой,
Куда судьба ни повела б,
Я — твой слуга, твой верный раб.

Фауст

А чем оплатится твоя подмога?

Мефистофель

Успеем подписать мы договорный лист!

Фауст

Нет, нет! Чорт — эгоист.
Не станет он, во славу бога,
Служить бесплатно никому.
Что за цена усердью твоему?
Такой слуга опасен ведь в дому.

Мефистофель

С тобою *здесь* я буду службой связан,
Твой каждый знак ловить и исполнять,
Когда же *там* мы встретимся опять,
Оплачивать мне тем же ты обязан.

Фауст

Чтó *там*, меня тем не легко встревожить.
Сперва мир этот должно уничтожить,
Тогда другой пусть начинает жить.
Из этой почвы радость вырастала,
И это солнце грусть мою сжигало,
Расстаться с ними надо мне сначала,—
И будь, что должно и что может быть!
Знать не хочу, как о химерах,
Чтó *там* за злоба, за любовь,
И правда ли, что в оных сферах
И Верх и Низ найду я вновь!

Мефистофель

Тогда и места нет для спора.
Условимся; и очень скоро
Ты власть мою увидишь сам.
Чего никто не получал, я дам.

Фауст

Что, бедный чорт, ты дать согласен?
Дух человеческий, что к выси рваться властен,
Тебе подобным не понять!
Дать пищи, что не насыщает? Дать
Кружочков злата, что должны бежать,
Как ртуть, пока не пропадет их след?
Игру, в которой выигрыша нет?
Любовницу, что на груди моей
Уже соседа манит взором?

Божественный восторг честей,
Скользящих мимо метеором?
Плод, что́ гниет, едва сорвут его?
Куст, что́ листву меняет с утром каждым?

Мефистофель

Такие порученья — ничего,
Отвечу без труда подобным жаждам.
Но, может, день придет, друг дорогой,
Чего хорошего ты вкусишь тоже.

Фауст

Коль успокоенным я раз паду на ложе,
Тогда покончено со мной.
Где лестью ты меня обманешь,
Чтоб нравился себе я сам,
Где в сладость нег меня ты втянешь,
И будь мой день последний там!
Заклад я ставлю!

Мефистофель

Пусть.

Фауст

Так по рукам!
Тогда, когда скажу мгновенью:
Помедли! так прекрасно ты! —
Отдамся твоему плененью,
Готов упасть в мир темноты.
Пусть похоронный звон застонет,
Свободы миг тебе звоня,
Часы пусть станут, стрелки сронят,
И минет время для меня!

Мефистофель

Обдумай; всё запомним мы сурово.

Фауст

И прав сполна ты будешь в том.
Не легкомысленно сказал я слово.
Как я решил, так буду я рабом
Твоим,— что́ говорю,— любого.

Мефистофель

Так службу я начать бы мог
Сегодня же, за докторским обедом.
Одно лишь: жизни срок неведом,
И дать прошу мне пару строк.

Фауст

Педант! Желаешь ты, чтоб я расписку дал!
Иль ты людей с их словом не знавал?
И не довольно ль сказанного слова,
Чтоб тем навеки дни мои связать?
В потоках льется мир, ища иного,
Меня же сможет клятва удержать?
Все ж этот вздор привык нас угнетать,
Кто в силах от него освободиться?
Блажен, кто честность в сердце мог сыскать,—
Он жертвы никакой не убоится!
Но все ж пергамент, подпись и печать,
Вот — привиденья; кто их не страшится!
Ведь слово под пером на мертвеца похоже.
Власть остается воску, коже.
Что, злобный дух, тебе, ответь:
Бумагу, кожу, мрамор, медь,
Резец, перо иль грифель надо?
Твой выбор будь неоспорим!

Мефистофель

Иль красноречием своим
Тебе так тешиться услада?
Я обойдусь любым листком,
Лишь подпишись своею кровью.

Фауст

Коль все твои желанья в том,—
Обряд исполним по условью!

. . . .

Фауст дает подписанный договор.

«ФАУСТ»

Из второй части

ИЗ СЦЕНЫ ШЕСТОЙ

БОЛЬШОЙ ДВОР ПЕРЕД ДВОРЦОМ

Фауст

(выходя из дворца)

Как сладостен мне этот стук лопат!
Толпа свершает, что мне нужно.
Земля, сама с собой содружна,
Возводит волнам ряд преград,
Что море валом окуют.

Мефистофель

(в сторону)

Ты лишь для нас трудился тут,
Творя плотину да препону;
Морскому чорту, Посидону,
Уготовлял ты пышный пир.
Как ни трудись, но смертью ты отмечен,
Союз стихий и ада вечен,
Чтоб некогда сгубить весь мир.

Фауст

Смотритель!

Мефистофель

Здесь!

Фауст

На всем пути
Сбирать народ к работе надо;
Влияй угрозой иль наградой,
Зови, наказывай, плати,
И каждый день мне подавай отчеты,
Как над каналом движутся работы.

Мефистофель

(вполголоса)

Мне кажется, так слухи мне твердили,
Здесь не в канале дело, а в могиле.

Фауст

Дыханьем местность заразив,
У гор болота проржавели.
Мы, топь гнилую осушив,
Достигнем тем последней цели.
Дадим мы место многим миллионам
Жить, пусть непрочно, но трудом законным.
Нив плодородных круг стадам и людям
Даруя, землю новую добудем,—
Пусть поселится на холмах крутых
Люд трудовой, сам воздвигая их.
Так здесь возникнет край эдемский мой,
И пусть о самый вал стучит прибой!
Где ж он в плотине путь себе прогложет,—
Содружный труд сейчас разрыв заложит.
Мне эту истину открыли годы,
В том смысл всей мудрости людской:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто день за днем за них вступает в бой.
Здесь в вечном страхе пусть ведет года
Ребенок, муж, старик, трудясь всегда.
Ах, этой жизни видеть ход,
Где волен край и волен весь народ,
Тогда мгновенью я сказал бы:
Помедли, так прекрасно ты!
И след земной мой не пропал бы
В эонах вечной темноты.
В предчувствии той радости, старик,
Я высшего мгновения достиг.

Фауст падает навзничь, Лемуры поднимают его и кладут на землю.

Мефистофель

Не сыт восторгом, счастьем всем не сыт,
Он все о новых призраках хлопочет;
Пустой, последний, жалкий миг стоит,
Но удержать его он хочет.
В борьбе со мной он был велик,
Но время — царь, пал на землю старик.
Часы стоят...

Байрон

(1788—1824)

ХОЧУ Я БЫТЬ РЕБЕНКОМ ВОЛЬНЫМ...

Хочу я быть ребенком вольным
И снова жить в родных горах,
Скитаться по лесам раздольным,
Качаться на морских волнах.
Не сжиться мне душой свободной
С саксонской пышной суетой!
Милее мне — над зыбью водной
Утес, в который бьет прибой!

Судьба! возьми назад щедроты
И титул, что́ в веках звучит!
Жить меж рабов — мне нет охоты,
Их руки пожимать — мне стыд!
Верни мне край мой одичалый,
Где знал я грезы ранних лет,
Где реву Океана — скалы
Шлют свой бестрепетный ответ!

О! я не стар! Но мир, бесспорно,
Был сотворен не для меня!
Зачем же скрыты тенью черной
Приметы рокового дня?
Мне прежде снился сон прекрасный,
Виденье дивной красоты...
Действительность! ты речью властной
Разогнала мои мечты.

Кто был мне друг — в краю далеком,
Кого любил — тех нет со мной.
Уныло в сердце одиноком,
Когда надежд исчезнет рой!

Порой над чашами веселья
  Забудусь я на краткий срок...
Но что́ мгновенный бред похмелья!
  Я сердцем, сердцем — одинок!

Как глупо слушать рассужденья,
  О, не друзей и не врагов!
Тех, кто по прихоти рожденья
  Стал сотоварищем пиров.
Верните мне друзей заветных,
  Деливших трепет юных дум,
И брошу оргий дорассветных
  Я блеск пустой и праздный шум.

А женщина! тебя считал я
  Надеждой! утешеньем! всем!
Каким же мертвым камнем стал я,
  Когда твой лик для сердца нем!
Дары судьбы, ее пристрастья,
  Весь этот праздник без конца,
Я отдал бы за каплю счастья,
  Что́ знают чистые сердца!

Я изнемог от мук веселья,
  Мне ненавистен род людской,
И жаждет грудь моя ущелья,
  Где мгла нависнет над душой!
Когда б я мог, расправив крылья,
  Как голубь к радостям гнезда,
Умчаться в небо без усилья,
  Прочь, прочь от жизни — навсегда!

ПЕРВЫЙ ПОЦЕЛУЙ ЛЮБВИ

А барбитон струнами
Звучит мне про Эрота.
Анакреон

Мне сладких обманов романа не надо,
Прочь вымысел! Тщетно души не волнуй!
О, дайте мне луч упоенного взгляда
И первый стыдливый любви поцелуй!

Поэт, воспевающий рощу и поле!
Спеши,— вдохновенье свое уврачуй!
Стихи твои хлынут потоком на воле,
Лишь вкусишь ты первый любви поцелуй!

Не бойся, что Феб отвратит свои взоры,
О помощи муз не жалей, не тоскуй.
Чтó Феб-музагет! чтó парнасские хоры!
Заменит их первый любви поцелуй!

Не надо мне мертвых созданий искусства!
О, свет лицемерный, кляни и ликуй!
Я жду вдохновенья, где вырвалось чувство,
Где слышится первый любви поцелуй!

Созданья мечты, где пастушки тоскуют,
Где дремлют стада у задумчивых струй,
Быть может, пленят, но души не взволнуют,—
Дороже мне первый любви поцелуй!

О, кто говорит: человек, искупая
Грех праотца, вечно рыдай и горюй!
Нет! цел уголок недоступного рая:
Он там, где есть первый любви поцелуй!

Пусть старость мне кровь беспощадно остудит,
Ты, память былого, мне сердце чаруй!
И лучшим сокровищем памяти будет
Он — первый стыдливый любви поцелуй!

СЕРДОЛИК

Не блеском мил мне сердолик!
Один лишь раз сверкал он, ярок,
И рдеет скромно, словно лик
Того, кто мне вручил подарок.

Но пусть смеются надо мной,
За дружбу подчинюсь злословью:
Люблю я все же дар простой
За то, что он вручен с любовью!

Тот, кто дарил, потупил взор,
  Боясь, что дара не приму я,
Но я сказал, что с этих пор
  Его до смерти сохраню я!

И я залог любви поднес
  К очам — и луч блеснул на камне,
Как блещет он на каплях рос...
  И с этих пор слеза мила мне!

Мой друг! хвалиться ты не мог
  Богатством или знатной долей,—
Но дружбы истинной цветок
  Взрастает не в садах, а в поле!

Ах, не глухих теплиц цветы
  Благоуханны и красивы,
Есть больше дикой красоты
  В цветах лугов, в цветах вдоль нивы!

И если б не была слепой
  Фортуна, если б помогала
Она природе,— пред тобой
  Она дары бы расточала.

А если б взор ее прозрел
  И глубь души твоей смиренной,
Ты получил бы мир в удел,
  Затем что сто́ишь ты вселенной!

ЛАКИН-И-ГЭР

Прочь, мирные парки, где, преданы негам,
  Меж роз отдыхают поклонники моды!
Мне дайте утесы, покрытые снегом,
  Священны они для любви и свободы!

Люблю Каледонии хмурые скалы,
  Где молний бушует стихийный пожар,
Где, пенясь, ревет водопад одичалый:
  Суровый и мрачный люблю Лок-на-Гар!

Ах, в детские годы там часто блуждал я
  В шотландском плаще и шотландском берете,
Героев, погибших давно, вспоминал я
  Меж сосен седых, в вечереющем свете.

Пока не затеплются звезды ночные,
Пока не закатится солнечный шар,
Блуждал, вспоминая легенды былые,
Рассказы о детях твоих, Лок-на-Гар!

«О тени умерших! не ваши ль призывы
Сквозь бурю звучали мне хором незримым?»
Я верю, что души геройские живы
И с ветром летают над краем родимым!

Царит здесь Зима в ледяной колеснице,
Морозный туман расстилая, как пар,
И образы предков восходят к царице —
Почить в грозовых облаках Лок-на-Гар.

«Несчастные воины! разве видений,
Пророчащих гибель вам, вы не видали?»
Да! вам суждено было пасть в Куллодене,
И смерть вашу лавры побед не венчали!

Но все же вы счастливы! Пали вы с кланом,
Могильный ваш сон охраняет Брэмар,
Волынки вас славят по весям и станам!
И вторишь их пению ты, Лок-на-Гар!

Давно я покинул тебя, и не скоро
Вернусь на тропы величавого склона,
Лишен ты цветов, не пленяешь ты взора,
И все ж мне милей, чем поля Альбиона!

Их мирные прелести сердцу несносны:
В зияющих пропастях больше есть чар!
Люблю я утесы, потоки и сосны,
Угрюмый и грозный люблю Лок-на-Гар!

КОГДА Я, КАК ГОРЕЦ...

Когда я, как горец, бродил по вершинам,
О Морвен, топтал твою снежную высь,
И мимо потоки сбегали к долинам,
И тучи внизу подо мною неслись,—
В душе, не отравленной знаньями, смелой,
Суровой, как гор мне родные хребты,
Одно только чувство упорно горело:
О, милая Мэри, мне помнилась — ты!

Любви в эти дни я не знал и названья...
Ребенка ли сердцу испытывать страсть?
Но снова в груди моей то же страданье,
И чувствам былым отдаюсь я во власть!
Любил свои хмурые скалы тогда я,
К иной красоте не стремились мечты,
Я жил, упоен, ничего не желая,
Чисты были грезы, и в них была — ты!

На заре я вставал, и с собакой все дни я
Со скалы на скалу между гор кочевал;
Иль грудью боролся я с волнами Дия,
А пастуший рожок издалека взывал.
Когда ж я дремал за случайным порогом,
Твой образ, о Мэри, слетал с высоты,
И дух мой в восторге склонялся пред богом,
И к первой молитве влекла меня — ты!

Я покинул мой дом, и виденье уплыло,
И горы исчезли, и юности нет.
И, в роде последний, я вяну уныло:
Все счастье мне — память промчавшихся лет!
Пусть роскошнее жизнь, но не весело жить мне,
И больше я знаю в былом красоты.
Хоть погибли надежды, но их не забыть мне,
Хоть и холодно сердце, но все же в нем — ты!

Увижу ли холм я, до туч восстающий,—
Вспоминаю — Кольбин, великана меж гор,
Увижу ли взор я лазурный, зовущий,—
Вспоминаю, о Мэри, твой благостный взор!
Мне встретятся ль локоны с ясным отливом,
Вспоминаю твои неземные черты:
Золотистые кудри над ликом стыдливым,
Эти кудри, какими владеешь лишь — ты!

Быть может, опять дни свиданья настанут,
И горы, одетые снежным плащом,
Всё те же, как прежде, пред взорами встанут,—
Но встретит ли Мэри меня, как в былом?
О нет! Так расстанусь я с Морвеном снова!
Прощайте навек, снеговые хребты!
Я в долинах родных не найду себе крова:
Мне родина, Мэри, там только, где ты!

Эдгар По

(1809—1849)

К***

Прежняя жизнь предо мной
Предстает,— чтó и верно,— мечтой;
Уж я не грежу бессонно
О жребии Наполеона,
Не ищу, озираясь окрест,
Судьбы в сочетании звезд.

Но, мой друг, для тебя, на прощанье,
Одно я сберег признанье:
Были и есть существа,
О ком сознаю я едва,
Во сне предо мной прошли ли
Тени неведомой были.
Все ж навек мной утрачен покой,—
Днем ли, во тьме ль ночной,
Наяву ль, в бреду ль,— все равно ведь:
Мне душу к скорби готовить!

Стою у бурных вод,
Кругом гроза растет;
Хранит моя рука
Горсть зернышек песка;
Как мало! как спешат
Меж пальцев все назад!

Надежды? — Нет их, нет!
Блистательно, как свет
Зарниц, погасли вдруг...
Так мне пройти, мой друг!

Столь юным? — О, не верь!
Я — юн, но не теперь.
Все скажут: я — гордец.
Кто скажет так, тот — лжец!
И сердце от стыда
Стучит во мне, когда
Все то, чем я томим,
Клеймят клеймом таким!
Я — стоик? Нет! Тебе
Клянусь: и в злой судьбе
Восторг «страдать» — смешон!
Он — бледен, скуден — он!
Не ученик Зенона —
Я, нет! — Но выше стона!

К***

Не жду, чтоб мой земной удел
Был чужд земного тленья;
Года любви я б не хотел
Забыть в бреду мгновенья.

И плачу я не над судьбой
Своей, с проклятьем схожей:
Над тем, что ты грустишь со мной,
Со мной, кто лишь прохожий.

ВОРОН

Как-то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы,
Меж томов старинных, в строки рассужденья одного
По отвергнутой науке, и расслышал смутно звуки,
Вдруг у двери словно стуки,— стук у входа моего.
«Это — гость,— пробормотал я,— там, у входа моего,
Гость, — и больше ничего!»

Ах! мне помнится так ясно: был декабрь и день ненастный,
Был как призрак — отсвет красный от камина моего.
Ждал зари я в нетерпеньи, в книгах тщетно утешенье
Я искал в ту ночь мученья,— бденья ночь, без той, кого
Звали здесь Линор. То имя... Шепчут ангелы его.
На земле же — нет его.

Шелковистый и не резкий, шорох алой занавески
Мучил, полнил темным страхом, что не знал я до того.
Чтоб смирить в себе биенья сердца, долго в утешенье
Я твердил: «То — посещенье просто друга одного».
Повторял: «То — посещенье просто друга одного,
Друга,— больше ничего!»

Наконец, владея волей, я сказал, не медля боле:
«Сэр иль Мистрисс, извините, что молчал я до того.
Дело в том, что задремал я, и не сразу расслыхал я,
Слабый стук не разобрал я, стук у входа моего».
Говоря, открыл я настежь двери дома моего:
Тьма, — и больше ничего.

И, смотря во мрак глубокий, долго ждал я, одинокий,
Полный грез, что ведать смертным не давалось до того!
Все безмолвно было снова, тьма вокруг была сурова,
Раздалось одно лишь слово: шепчут ангелы его.
Я шепнул: «Линор», и эхо — повторило мне его,
Эхо,— больше ничего.

Лишь вернулся я несмело (вся душа во мне горела),
Вскоре вновь я стук расслышал, но ясней, чем до того.
Но сказал я: «Это ставней ветер зыблет своенравной,
Он и вызвал страх недавний, ветер, только и всего.
Будь спокойно, сердце! Это — ветер, только и всего.
Ветер,— больше ничего!»

Растворил свое окно я, и влетел во глубь покоя
Статный, древний Ворон, шумом крыльев славя торжество,
Поклониться не хотел он; не колеблясь, полетел он,
Словно лорд иль леди, сел он, сел у входа моего,
Там, на белый бюст Паллады, сел у входа моего,
Сел,— и больше ничего.

Я с улыбкой мог дивиться, как эбеновая птица,
В строгой важности — сурова и горда была тогда.
«Ты,— сказал я,—лыс и черен, но не робок и упорен,
Древний, мрачный Ворон, странник с берегов, где ночь всегда!
Как же царственно ты прозван у Плутона?» Он тогда
Каркнул: «Больше никогда!»

Птица ясно прокричала, изумив меня сначала.
Было в крике смысла мало, и слова не шли сюда.
Но не всем благословенье было— ведать посещенье
Птицы, чтó над входом сядет, величава и горда,
Чтó на белом бюсте сядет, чернокрыла и горда,
С кличкой «Больше никогда!»

Одинокий, Ворон черный, сев на бюст, бросал, упорный,
Лишь два слова, словно душу вылил в них он навсегда.
Их твердя, он словно стынул, ни одним пером не двинул,
Наконец, я птице кинул: «Раньше скрылись без следа
Все друзья; ты завтра сгинешь безнадежно!..» Он тогда
Каркнул: «Больше никогда!»

Вздрогнул я, в волненьи мрачном, при ответе столь удачном.
«Это — все,— сказал я,— видно, что он знает, жив года
С бедняком, кого терзали беспощадные печали,
Гнали вдаль и дальше гнали неудачи и нужда.
К песням скорби о надеждах лишь один припев нужда
Знала: больше никогда!»

Я с улыбкой мог дивиться, как глядит мне в душу птица.
Быстро кресло подкатил я, против птицы, сел туда:
Прижимаясь к мягкой ткани, развивал я цепь мечтаний,
Сны за снами; как в тумане, думал я: «Он жил года,
Что ж пророчит, вещий, тощий, живший в старые года,
Криком: больше никогда?»

Это думал я с тревогой, но не смел шепнуть ни слога
Птице, чьи глаза палили сердце мне огнем тогда.
Это думал и иное, прислонясь челом в покое
К бархату; мы, прежде, двое так сидели иногда...
Ах! при лампе, не склоняться ей на бархат иногда
Больше, больше никогда!

И, казалось, клубы дыма льет курильница незримо,
Шаг чуть слышен серафима, с ней вошедшего сюда,
«Бедный! — я вскричал,— то богом послан отдых всем тревогам,
Отдых, мир! чтоб хоть немного ты вкусил забвенье,— да?
Пей! о, пей тот сладкий отдых! позабудь Линор,— о, да?»
Ворон: «Больше никогда!»

«Вещий,—я вскричал,— зачем он прибыл, птица или демон?
Искусителем ли послан, бурей пригнан ли сюда?
Я не пал, хоть полн уныний! В этой заклятой пустыне,
Здесь, где правит ужас ныне, отвечай, молю, когда
В Галааде мир найду я? обрету бальзам когда?»
Ворон: «Больше никогда!»

«Вещий,—я вскричал,—зачем он прибыл, птица или демон?
Ради неба, что над нами, часа Страшного Суда,
Отвечай душе печальной: я в раю, в отчизне дальной,
Встречу ль образ идеальный, что меж ангелов всегда?
Ту мою Линор, чье имя шепчут ангелы всегда?»
Ворон: «Больше никогда!»

«Это слово — знак разлуки! — крикнул я, ломая руки.—
Возвратись в края, где мрачно плещет Стиксова вода!
Не оставь здесь перьев черных, как следов от слов позорных!
Не хочу друзей тлетворных! С бюста — прочь, и навсегда!
Прочь — из сердца клюв, и с двери — прочь, виденье, навсегда!»
Ворон: «Больше никогда!»

И, как будто с бюстом слит он, все сидит он, все сидит он,
Там, над входом, Ворон черный, с белым бюстом слит всегда!
Светом лампы озаренный, смотрит, словно демон сонный.
Тень ложится удлиненно, на полу лежит года,—
И душе не встать из тени, пусть идут, идут года,—
Знаю,— больше никогда!

ЮЛЭЛЕЙ

Я жил один,
В стране кручин
(В душе был озерный покой).
Но нежная стала Юлэлей моей стыдливой женой.
Златокудрая стала Юлэлей моей счастливой женой!

Темней, ах, темней
Звезды ночей,
Чем очи любимицы грез!
И легкий туман,
Луной осиян,
С переливами перлов и роз,
Не сравнится с небрежною прядью — скромной Юлэлей волос,
Не сравнится с случайною прядью — огнеокой Юлэлей волос.
Сомнений и бед
С поры этой нет,
Ибо вместе мы с этих пор,
И ярко днем
Озаряет лучом
Нам Астарта небесный простор,
И милая взводит Юлэлей к ней материнский свой взор,
И юная взводит Юлэлей к ней свой фиалковый взор!

В АЛЬБОМ

Френсис Сарджент Осгуд

Ты хочешь быть любимой? — Верь
Тому пути, которым шла.
Будь только то, что ты теперь,
Не будь ничем, чем не была.

Так мил твой взор, так строен вид,
Так выше всех ты красотой,
Что не хвалить тебя— то стыд,
Любить — лишь долг простой.

ВАЛЕНТИНА

Фантазия — для той, чей взор огнистый — тайна!
(П**р**и нем нам кажется, что звезды Леды — дым.)
Зд**е**сь встретиться дано, как будто бы случайно,
В ог**н**е моих стихов, ей с именем своим.
Кто в**с**мотрится в слова, тот обретет в них чудо:
Да, тал**и**сман живой! да, дивный амулет!
Хочу на **с**ердце я его носить! Повсюду
Ищите же! **С**тихи таят в себе ответ.
О, горе, поз**а**быть хоть слог один. Награда
Тогда поте**р**яна. А между тем дана
Не тайна Гор**д**ия: рубить мечом не надо!
Нет! С крайней **ж**аждою вникайте в письмена!
Страница, что т**е**перь твой взор, горящий светом,
Обходит медлен**н**о, уже таит в стихах
Три слова сладос**т**ных, знакомых всем поэтам,
Поэта имя то, велик**о**е в веках!
И пусть обманчивы в**с**егда все буквы (больно
Сознаться), ах, пусть л**г**ут, как Мендес Фердинанд,—
Синоним истины тут зв**у**ки!.. Но довольно.
Вам не понять ее,— гирлян**д**а из гирлянд.

К МАРИИ-ЛУИЗЕ (ШЮ)

Из всех, кто близость чтут твою, как утро,
Кому твое отсутствие — как ночь,
Затменье полное на тверди вышней
Святого солнца, кто, рыдая, славят
Тебя за все, за жизнь и за надежду,
За воскресенье веры погребенной
В людей, и в истину, и в добродетель,
Кто на Отчаянья проклятом ложе
Лежали, умирая, и восстали,
Твой нежный зов познав: «Да будет свет»,
Твой нежный зов заслышав, воплощенный
В блеск серафический твоих очей,—
Кто так тебе обязан, что подобна
Их благодарность обожанью,— вспомни
О самом верном, преданном всех больше,
И знай, что набросал он эти строки,
Он, кто дрожит, их выводя, при мысли,
Что дух его был с ангельским в общенье.

ЗВОН

1

Внемлешь санок тонким звонам,
Звонам серебра?
Что за мир веселий предвещает их игра!
Внемлем звонам, звонам, звонам
В льдистом воздухе ночном,
Под звездистым небосклоном,
В свете тысяч искр, зажженном
Кристаллическим огнем,—
С ритмом верным, верным, верным,
Словно строфы саг размерным,
С перезвякиваньем мягким, с сонным отзывом времен,
Звон, звон, звон, звон, звон, звон, звон,
Звон, звон, звон,
Бубенцов скользящих санок многозвучный перезвон!

2

Свадебному внемлешь звону,
Золотому звону?
Что за мир восторгов он вещает небосклону!
В воздухе душистом ночи
Он о радостях пророчит;
Нити золота литого
За волной волну
Льет он в лоно сна ночного,
Так чтоб горлинки спросонок, умиленные, немели,
Глядя на луну!
Как из этих фейных келий
Брызжет в звонкой эвфонии перепевно песнь веселий!
Упоен, унесен
В даль времен
Этой песней мир под звон!
Про восторг вещает он,
Тех касаний,
Колыханий,
Что рождает звон,
Звон, звон, звон, звон, звон,
Звон, звон, звон,
Ритм гармоний в перезвоне,— звон, звон, звон!

3

Слышишь злой набата звон,
Медный звон?
Что за сказку нам про ужас повествует он!
Прямо в слух дрожащей ночи
Что за трепет он пророчит?
Слишком в страхе, чтоб сказать,
Может лишь кричать, кричать.
В безразмерном звоне том
Все отчаянье взыванья пред безжалостным огнем,
Все безумье состязанья с яростным, глухим огнем,
Что стремится выше, выше,
Безнадежной жаждой дышит,
Слился в помысле одном
Никогда, иль ныне, ныне,
Вознестись к луне прозрачной, долететь до тверди синей!
Звон, звон, звон, звон, звон, звон, звон,
Что за повесть воет он
Об отчаяньи немом!
Как он воет, вопит, стонет,
Как надежды все хоронит
В темном воздухе ночном!
Ухо знает, узнает
В этом звоне,
В этом стоне:
То огонь встает, то ждет;
Ухо слышит и следит
В этом стоне,
Перезвоне:
То огонь грозит, то спит.
Возрастаньем, замираньем все вещает гневный звон,
Медный звон,
Звон, звон, звон, звон, звон, звон, звон,
Звон, звон, звон,
Полный воем, полный стоном, исступленьем полный звон.

4

Похоронный слышишь звон,
Звон железный?
Что за мир торжеств унылых заключает он!

Как в молчаньи ночи
Дрожью нас обнять он хочет,
Голося глухой угрозой под раскрытой звездной бездной!
Каждый выброшенный звук,
Словно хриплый возглас мук,
Это — стон.
И невольно, ах! невольно,
Кто под башней колокольной
Одиноко тянут дни,
Звон бросая похоронный,
В монотонность погруженный,
Горды тем, что богомольно
Камень на сердце другому навалили и они.
Там не люди и не звери,
Нет мужчин и женщин, где стоит звонарь:
Это — демоны поверий,
Звон ведет — их царь.
Он заводит звон,
Вопит, вопит, вопит он
Гимн-пэан колоколов,
Сам восторгом упоен
Под пэан колоколов.
Вопит он, скакать готов,
В ритме верном, верном, верном,
Словно строфы саг размерном,
Под пэан колоколов
И под звон;
Вопит, пляшет, в ритме верном,
Словно строфы саг размерном,
В лад сердцам колоколов,
Под их стоны, под их звон,
Звон, звон, звон;
Вопит, пляшет, в ритме верном,
Звон бросая похорон
Старых саг стихом размерным;
Колокол бросая в звон,
В звон, звон, звон,
Под рыданья, стоны, звон,
Звон, звон, звон, звон, звон,
Звон, звон, звон,
Под стенящий, под гудящий похоронный звон.

МОЕЙ МАТЕРИ

И ангелы, спеша в просторах рая
Слова любви друг другу прошептать,
Признаньями огнистыми сжигая,
Названья не найдут нежней, чем: «мать».

Вот почему и вас так звал всегда я:
Вы были больше для меня, чем мать,
Вы в душу душ вошли, — с тех пор как, тая,
Виргиния взнеслась, чтоб отдыхать!

Моя родная мать скончалась рано,
Она — мне жизнь дала, вы дали — той,
Кого любил я нежно и безгранно.

Вы более мне стали дорогой
Так бесконечно, как, в священной дрожи,
Душе — она, чем жизнь своя, дороже.

Народная поэзия Армении

ПЕСНИ О ЛЮБВИ

*

Для милой надо платье сшить,
А тканью солнце может быть,
Подкладкой платью — лунный свет,
И лучше тучек — ниток нет,
Уборы — пена на волнах,
Застежки — звезды в небесах,
А ей на грудь цветок — я сам!

*

Ах, раствориться — и стать водой,
И покатиться — большой рекой,
Водой струиться — ах! ключевой!
А яр пришла бы — налить кувшин,
Я прожурчал бы — в ее кувшин,
С водой поднялся — ей на плечо,
Ей грудь облил бы — так горячо!

*

Я повторять всегда готов:
«Не надо роз,— они язвят,
Люби фиалку без шипов,
Ее так нежен аромат.

Ты розу пышную нашел?
Она увянет,— вот, гляди!
Люби цветок, что не расцвел,—
Он расцветает на груди!»

*

Как из яблок шербет — твой румяный лик!
Губы — мед у тебя, и сахар — язык!
Голос твой — каманча, сердце жаждет — тебя,
Словно звезды — твой взгляд, груди — сладостный сад!

Если в сад ты войдешь,— как стан твой высок!
Поцелует тебе ноги каждый цветок,
Все деревья тебе отвесят поклон,
И стыдно луне блистать в вышине.

Как павлин ты идешь, хороша и стройна
В переливных цветах, и ала и бледна.
Да какую из птиц с тобой сравнить?
И чайке морской не спорить с тобой!

*

Ах, дева! твой стан — что озерный тростник,
И груди — что плод, и плечи — что сад!
Я бы все целовал румяный твой лик...
Ах, богом молю! не клонись ты назад!
Без ветра — как жить? — и тоска и беда!

Ты скажи мне: твой стан — точил чей резец?
Ресницы твои — чертил чей калам?
От любви я иссох, пришел мой конец:
Поделим, давай, нашу жизнь пополам!
Без ветра — как жить? — и тоска и беда!

Не с детства ль тебя полюбил я давно,
И вырезал имя твое на руке?
Ах! сердце мое давно сожжено,
Лишь на миг отлучусь — и страдаю в тоске!
Без ветра — как жить! — и тоска и беда!

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ

*

Ты в постельке хороша,
Я тебе, моя душа,
Месяц в гости приведу
Да вечернюю звезду.

*

У меня ль невеста есть,
Жениху прямая честь,
У меня ли дочка есть кудрявая,
Справлю свадебку на славу я,
Посреди зеленых свеч,
В кудрях с лентами до плеч.
Девочка руками двигает,
Девочка в постельке прыгает.
Я кому ее отдам?
Принцу я ее отдам,
А в приданое я дам — сто карет
С платьями, каких нигде — краше нет,
Дам покрыться ей — узорчатый платок,
Дам чесаться ей — янтарный гребешок,
Дам одеться ей — серебрян поясок,
Дам обуться ей — сафьяный башмачок,
Все, что в доме есть,— от крыши по порог.

СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ

1

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Зарю ли дам я, что займется,
Займется, с этим солнцем схоже?

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не солнце ль дам я, что засветит,
Засветит, с этим солнцем схоже?

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не радугу ли дам, что встанет,
Что встанет, с этим солнцем схоже?

2

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не бальзамин ли, что задышит,
Задышит, с этим солнцем схоже?

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не розу ль дам я, что заблещет,
Заблещет, с этим солнцем схоже?

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не гамаспюр ли, что не вянет,
Не вянет, с этим солнцем схоже.

3

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не абрикос ли, весь цветущий?
Цветите, с абрикосом схоже.

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не виноград ли, плод дающий?
Давайте плод, с лозою схоже.

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не дуб ли дам я, крепко мощный?
Вы будьте мощны, с дубом схоже.

4

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не василек ли дам пахучий?
Благоухай твоя царица!

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не дам ли желтый мак, пахучий?
Благоухай твоя царица!

Царю что дам я, с ним что схоже,
С его зеленым солнцем схоже?
Не златоцвет ли дам пахучий?
Благоухай твоя царица!

ПЕСНИ ПОХОРОННЫЕ

1. ПЛАЧ ВДОВЫ

Перекинусь я орлом,
Сяду под твоим окном,
Буду громко так стонать,
Чтоб не мог ты больше спать,
Пусть отныне спит другой,
Не уснуть тебе со мной!

2. ПЛАКАЛЬЩИЦЫ-МАТЕРИ

Твой не мертв, не мертв сынок:
Розы он сорвал цветок,
Положил себе на грудь,-
В сладком запахе заснуть!

3. ПЛАКАЛЬЩИЦЫ НАД МОЛОДЫМ

Понесем тебя мы — хоронить в саду,
Мы просеем землю через кисею,
Над могилою посеем мы цветы,
Чтоб за изгородью роз проснулся ты.

ПЕСНИ О ПРИРОДЕ

*

— Как вам не завидовать,
Горы вы высокие!
— Что же нам завидовать,—
Участь наша горькая:
Летом жжет нас солнышко,
В зиму — стужа лютая!

*

Не пой ты солнцу обо мне,
А то оно с тоски затмится;
Спой про мою тоску луне,
Что каждый месяц вновь родится!

*

Золотая звездочка в небе
Любит маленькую рыбку в море.
Но не плавать рыбке по тверди синей,
Не блистать и звезде в морской пучине.

ПЕСНЯ ХАРИБА

Деревцом я персиковым рос,
Подо мной родимый был утес.
Меня выкопали, унесли,
Посадили в сад чужой земли.

Там шербет из сахара любим,—
Мои корни поливали им.
Ах, меня верните в край родной,
Ах, полейте снеговой водой!

ПЛЯСОВАЯ ВАНЦЕВ

Мы сошлись однажды вместе пировать,—
То лавó!
Говорит тут кто-то: «Только не плошать!»
То лавó!

В сад пойдем и будем на пиру плясать!
То лаво́!
Водку да закуску с плясками мешать!
То лаво́!
Шашлыка вкусней что? с водкой что сравнять?
То лаво́!
Травы под ногами хорошо топтать!
То лаво́!
Пусть Варага скалы вторят нам в ответ:
То лаво́!
Малые, большие звезды льют свой свет,—
То лаво́!
Той луной высокой праздник наш согрет!
То лаво́!

ВОЕННЫЕ ПЕСНИ

1. ЗЕЙТУНСКИЙ МАРШ

Зейтунцы, в путь! уже светло,
Бери ружье, садись в седло,
Пойдем вперед!
Доколь, доколь хребет склонять,
Тирану шею подставлять?

Довольно, братья, в рабстве жить
Да иго турка выносить!
Покуда наш народ согбен,
Где наш венец, язык, закон?

Зейтунцы! храбрость — наша честь,
И к туркам мы лелеем месть.
Мы вскормлены не молоком,
С младенчества мы кровь сосем!

Зейтунцы! нам — стезя одна:
Походы, битвы да война!
Меч, сабля, пуля да ружье,—
Зейтунец, вот — добро твое!

Живи, Зейтун! цвети, Зейтун!
Свободы наступил канун.
Коль у тебя — сыны, как мы,
Цвети, Зейтун! живи, Зейтун!

2. ВОЕННАЯ ЭРЗЕРУМСКАЯ ПЕСНЯ

Поднялся крик с огромных гор, где дремлет Эрзерум,
Сердца армян потрясены, заслышав бранный шум.

Крестьянин, знавший до того лишь ремесло свое,
Бросает старое село, держа в руке ружье.

Старик, на посох опершись, с слезами крестит лоб:
«Свободной родину узреть, а там хотя б и в гроб!»

Ласкаясь, женщины мужьям сурово говорят:
«Ступай, сражайся и без ран не приходи назад!»

И девам легкая их жизнь отныне тяжела;
Они торопят женихов на славные дела.

Рыдала слишком долго ты, о матерь, Айастан!
Пусть голодны твои сыны, но бодр их бранный стан.

В объятья их свои прими, прижми к груди своей,
Свои священные поля их кровью отогрей!

ПЕСНИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ЮНОША И ВОДА

С высоких гор, угрюмых гор
Вода сбегает на простор.
Вот юноша пришел к воде,
Помылся юноша в воде,
Лицо и руки мыл в воде.
Так юноша сказал воде:

— С какой горы, ты, ключ, бежишь,
Мой сладкий ключ, студеный ключ?
— Я с той горы струюсь, бегу,
Где новый снег, где старый снег.

— В какой ручей, ты, ключ, бежишь,
Мой сладкий ключ, студеный ключ?
— Я в тот ручей струюсь, бегу,
Где цвет фиалок льнет на брег!

— К бахче какой ты, ключ, бежишь,
Мой сладкий ключ, студеный ключ?
— Я в ту бахчу струюсь, бегу,
Садовник где хозяин сам.

— Что за кусты там оросишь —
Ты, сладкий ключ, студеный ключ?
— Я те стволы там берегу,
Вкруг коих мягкий дерн возрос,
Для агнцев мягкий дерн возрос —
Высоких яблонь, пышных роз!
Я в те сады струюсь, бегу,
Где сладок голос соловья.

— В какую ж реку ты бежишь,
Мой сладкий ключ, студеный ключ?
— Я в ту реку струюсь, бегу,
К какой приходит яр твоя,
Там воду пьет она, а я,
Пока она твердит «люблю»,
Ее уста волной ловлю!

* * *

О, злая! с черной красотой! о, дорогая! ангел мой!
Ты и не спросишь, что со мной, о, дорогая, что со мной!

Как жжет меня моя любовь! о, дорогая, жжет любовь!
Твой лоб так бел, но сумрак — бровь! о, дорогая, сумрак— бровь.

Твой взор — как море, я — ладья! о, дорогая, я — ладья.
На этих волнах — чайка я! о, дорогая, чайка — я.

Мне не уснуть, и то судьба, о, дорогая, то судьба!
О, злая, выслушай раба! о, дорогая, речь раба.

Ты — врач: мне раны излечи, о, дорогая, излечи!
Я словно в огненной печи, о, дорогая, я — в печи!

Все дни горю я, стон тая, о, дорогая, стон тая,
О, злая, ведь не камень я, о, дорогая, пламень — я!

Мне не уснуть и краткий срок, о, дорогая, краткий срок,
Тебя ищу — и одинок! о, дорогая, одинок!

И ночь и день к тебе лечу, о, дорогая, я лечу,
Тебя назвать я всем хочу, о, дорогая, и молчу.

Но как молчать, любовь тая, о, дорогая, страсть тая?
О, злая, ведь не камень я, о, дорогая, пламень — я!

Фрик

(XIII—XIV в.)

КОЛЕСО СУДЬБЫ

Гей, ты, Судьба! Нам изменив, ты нас свергаешь с высоты;
Ты останавливаешь вмиг коловращенье суеты.
От века зыблющийся мир на склоне скользком держишь ты,
Подставив меру зла, твердишь: «Сыпь все заботы и мечты!»

Ах, Колесо! Злодея ты лелеешь в доме золотом,
А честный должен подбирать объедки за чужим столом.
Ты в рыцари выводишь тех, кому б сидеть в хлеву свином,
Без заступа ты роешь ров и рушишь праведника дом.

Скажи: «Ты — не права, Судьба!» и смех услышишь без конца.
За что ученых гонишь ты, а любишь злого иль глупца?
Из них ты делаешь вельмож, их ты доводишь до венца,
Шлешь по горам и по полям бродить за хлебом мудреца.

Теперь еще труднее нам, когда Татарин сел на трон,
Всех обделил он, и воров поставил господами он.
Но ты ни с кем ведь не родня: вновь повернется ось времен,
Ударишь ты, и нет царя, исчезнет он, как утром сон.

Как верить, Колесо, тебе,— ведь ты не любишь никого!
Нет правды у тебя, нет клятв, нет совести, нет ничего!
Сегодня возведешь на трон, а завтра сокрушишь его,
Повергнешь в пепл и в прах, лишишь — честей, короны и всего.

Лишь, исподлобия взглянув, Судьба хребет свой повернет,
Что тут бумага, что перо иль даже всадников сто сот!
Все терпят: от пинков Судьбы и царь спины не сбережет.
Не сдержишь стрелами тебя и полетишь на дно с высот!

Судья неправедный! зачем ты правый презираешь суд?
Ты с правым во вражде всегда, а твой любимец — вор иль плут.
Ошибки чаще ты творишь, Судьба, чем на земле весь люд,
Ты землю, море, небо, все — завороживаешь в пять минут.

Невежда пред тобой велик, а мудрый головой поник;
И, что кругом ты не права, какой не вымолвит язык!
Но, слышу, мне Судьба в ответ: «Не лай, как пес, пустой старик,
С тех пор, как я — Судьба, никто еще не лгал, как этот Фрик!

Моя Судьба, меня ты бьешь, ты — мой неправедный судья,
Но вспомни, что от бога все, и власть его, а не моя!»
Судьба еще: «Величит бог, как бедняка, так и царя,
Хоть я — Судьба, но вот тебе дать ничего не вправе я!

Бог повелит, ты будешь царь, я посажу тебя в чертог,
Бог не велит, и будешь ты скитаться нищим вдоль дорог».
— Судьба, я замолкаю: все — прекрасно, что дозволил бог,
Но, нашим по грехам, порой — Армянский к нам Создатель строг.

Иоанн Ерзынкайский (Ованнес Плуз)

(XIII—XIV в.)

ГНОМИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

1

Наш мир подобен колесу: то вверх, то вниз влечет судьба;
Верх падает, и вновь ему вознестись настанет череда.
Так плотник мастерит равно и колыбели и гроба:
Приходит сей, уходит тот, а он работает всегда.

2

Язык для речи служит нам: речь праведных — что злата звон:
Бог людям дал один язык, язык у змия — раздвоен.
И у кого два языка, один — колюч, другой — червлен,
Становится сродни змее и всеми ненавидим он.

3

Подобен морю мир: сухим — остаться, переплыв, нельзя.
Как выплыл мой челнок в простор, того и не заметил я.
Вот я почти у берегов, но страшно мне подводных скал,
Чтоб вдребезги мою ладью один удар не разломал.
Но господу я помолюсь, да ветр попутный он пошлет,
Осветит мглу и утлый челн в благую гавань приведет.

4

Я, все грехи свои собрав, оплакал зло прошедших лет.
Шел к небу караван, и я, сложив грехи, пошел вослед.
Но ангел мой, представ, сказал: «Куда идешь ты, дай ответ!
В раю для тех, кто предстает с подобным грузом, места нет!»

5

Так говорили мне цари, и каждый так мудрец твердит:
«До самой смерти человек с алчбой глаза на все стремит,
И, лишь когда во гробе он и прахом взор его покрыт,
Раскаявшись, он говорит: «Довольно этого! я — сыт!»

Ованнес

(XV—XVI в.)

ПЕСНЯ ЛЮБВИ

Я гибну! Сжалься надо мной! Любовь сказала: умирай!
Возьми же заступ золотой и мне могилу ископай.

Пусть на костре, сожгут меня: душа, стеня, взлетит огнем.
Кто не знавал сего огня? и сушь и зелень гибнет в нем.

Мой бедный прах вином омыв, пускай певец над ним споет,
Как в саван, в листья положив, в саду весеннем погребет.

Жестокая! Глаза твои — учить могли бы палачей,
Ты всех влечешь в тюрьму любви, и бойня — камни перед ней!

О! сердце ты мое сожгла, чтоб углем брови подвести.
О! кровь мою ты пролила, чтоб алый сок для ног найти.

Кидайте яблоки в меня! Я нежным ранен языком,
Я пленник твой! мой дух, пьяня, ты поишь сладостным вином.

Мне нынче ночью снился сон, что на куски я разнесен:
Зверье сосало кровь мою, мой труп достался воронью.

Льва надо мной зияла пасть; и все струилась кровь моя...
Твоя искала крови страсть,—являйся, жажды не тая.

Землей, что топчет удалец, клянусь: во мне душа — одна!
Меня сожгла ты! наконец, пей кровь мою, взамен вина!

С моей главы на сердце вдруг упали клубы черных туч.
Желчь разлилась, туман вокруг, а слез поток — кровав и жгуч.

Мы ели за одним столом, из кубка пили одного,
Садились вместе, шли вдвоем, ах! что осталось от того!

Свои слова и свой обет ты помнишь? им свидетель — бог!
Теперь меж нами связи нет, все зложелатель превозмог.

За зло пусть бог заплатит злом, чтоб враг мог зло свое испить,
И добрым пусть воздаст добром, чтоб вновь вдвоем с тобой нам быть.

Да мне укажет бог пути! Деревья зацветут в лесах,
И древу сердца вновь цвести, и вновь пернатым петь в ветвях!

Безумный Ованнес! терпи, работай, полно унывать!
Надеждой твердой дух крепи: она придет—вновь целовать!

Григорий Ахтамарский

(XVI в.)

ПЕСНЯ

Весна пришла! весна пришла! сады — в убранстве роз.
И горлинка и соловей поют, поют до слез,
Горя любовию к цветку, что краше всех возрос,
Чей в зелени румяный лик влечет бессчетность грез!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

О, солнце! о, луна! звезда, встающая с зарей!
Венера, льющая огонь лучистый и живой!
О, ослепительный алмаз! о, жемчуг дорогой!
Пурпуровый цветок в саду! фиалка в мгле лесной!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Ты — светлый вяз! лилея ты, чей стебль благоухан!
На пыльной, людной площади зеленый ты фонтан!
Что град Катай! что весь Китай, что славный Хорасан!
Они — ничто перед тобой, и я любовью пьян!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Дух бальзамический струят персты, белей, чем снег.
Ты — сладкий сахар! ты — миндаль! ты — ладана ковчег!
Ты — свежий, сладостный цветник! сад, полный вешних нег!
Ты — красный яблок, а к нему зеленый льнет побег!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Ты — багрянеющий топаз! сверкающий рубин!
Ты — беспорочный изумруд! цветной аквамарин!
Ты — перл, обточенный волной на дне морских глубин,
Отважным добытый пловцом из сумрачных пучин!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Ты — ненюфар! ты — базилик, цветущий долгий срок!
Ты — мирта! нежный бальзамин! ты — лилии цветок!
Ты — гамаспюр, в садах весны пустивший свой росток!
Ты — лавр, из коего плетут в земном раю венок!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Ты — деревцо, где без плодов зеленой ветки нет!
Ты — пальма в почках без конца, ты — пальмы первоцвет!
Ты — лес, что острым запахом цветов и трав согрет!
Ты — роза и фиалка — ты, над морем алый свет!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

Ты — из миндальных деревцов роскошный, пышный сад!
Ты — запах амбры! мускус — ты! ты — дивный аромат!
Ты — апельсиновых цветов душистее стократ!
Ты — кипарис, и ты — платан! ты — кедр, шатер услад!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

О, гамаспюр! ты, что, цветя, не вянешь никогда!
О, эликсир! ты, что целишь все скорби без следа!
Прекрасная! будь, как миндаль, зеленой навсегда,
Чтоб видели красу твою мы долгие года!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! все дни мои — что сон!

О, чудный образ! ты вовек — прекрасна и чиста!
Как ангелы, сияньем ты небесным облита!
Твой рот — божественный алтарь и фимиам — уста,
А зубы — нити жемчугов, и вся ты — Красота!

Я опьянен! я опьянен! любовью опьянен!
Я опьянен! я опьянен! при солнце взят в полон!
Я опьянен! я опьянен! и дни мои — что сон!

Наапет Кучак

(XVI в.)

ГНОМЫ

*

Ты в мире — перстень золотой, а я — алмаз на нем;
Ты — зелень, нежащая пруд, а я — росинка днем;
Ты — яблочко, что берегут, я — лист в венце твоем;
И я, когда тебя сорвут, иссохну под лучом.

*

В ту долгу ночь лишь раз, лишь два я прялку повернуть могла,
Мне вспомнился желанный яр, я встала, пряжу убрала,
И, сладким ковш налив вином, я к двери яра подошла:
«Желанный яр! Открой мне дверь! Стою в снегу, дай мне тепла!»

*

Чуть соловей примчался в сад, он возле розы сесть был рад,
Свой добрый рот раскрыл и пел до утра розе песнь услад.
Та притворялась, будто спит, но вдруг, струя свой аромат,
Разорвала зеленый плащ,— и алым стал ее наряд!

*

Как я люблю твой милый лик: ему луна поет с высот!
Твоих я жажду нежных уст: пред ними горек дикий мед!
Твои глаза, в дуге бровей, бездонны, как пучина вод!
И чаша с розовой водой — твой алый, твой прекрасный рот!

*

Что ночь — покров твоих волос, а лик твой — что луна высот,
Глаза — морская глубина, виски — чудесный, райский плод,
Ресницы — стрелы у тебя, а брови — бесподобный свод,
Рубины упадают с уст, и перлами наполнен рот!

*

Ты хвалишься, луна небес, что озарен весь мир тобой.
Но вот луна земная — здесь, в моих объятьях и со мной!
Не веришь? я могу поднять покров над дивной красотой,
Но страшно: влюбишься и ты, и целый мир накажешь тьмой!

*

Тот поцелуй, что ты дала, был сладостен моим устам.
Подобный плод, ах! не растет ни по каким земным лесам!
Но был коварен этот плод, как оный, что вкусил Адам:
Отец лишился рая, ты — встречаться запретила нам!

*

Мне быть бы ласточкой-птенцом: и днем вошел бы я в твой дом,
Я б на балконе, под окном, устроился с своим гнездом,
Во мгле, когда все полно сном, к тебе б я приникал крылом,
А с первым утренним лучом вновь был бы скрыт в гнезде своем.
Мне б быть шелко́вым кушаком и обнимать твой пояс днем,
Иль быть гранатовым вином и днем быть в кувшине твоем,
Ко мне б ты приникала ртом, а я б лобзал его огнем!
Иль золотым воротником мне б облекать тебя тайком!

Саят-Нова

(1719—1795)

I

Я в жизни вздоха не издам, доколе джан ты для меня!
Наполненный живой водой златой пинджан ты для меня!
Я сяду, ты мне бросишь тень, в пустыне — стан ты для меня!
Узнав мой грех, меня убей: султан и хан ты для меня!

Ты вся — чинарный кипарис; твое лицо — пранги-атлас;
Язык твой — сахар, мед — уста, а зубы —жемчуг и алмаз;
Твой взор — эмалевый сосуд, где жемчуг, изумруд, топаз.
Ты — бриллиант! бесценный лал индийских стран ты для меня!

Как мне печаль перенести? иль сердце стало как утес?
Ах! я рассудок потерял! в кровь обратились токи слез!
Ты — новый сад, и в том саду, за тыном из роскошных роз,
Позволь мне над тобой порхать: краса полян ты для меня!

Любовью опьянен, не сплю, но сердце спит, тобой полно:
Всем миром пусть пресыщен мир, но алчет лишь тебя оно!
С чем, милая, сравню тебя? Все, все исчерпано давно.
Конь-Раш из огненных зыбей, степная лань ты для меня!

Поговори со мной хоть миг, будь — милая Саят-Новы!
Ты блеском озаряешь мир, ты солнцу — щит средь синевы!
Ты — лилия долин, и ты — цветок багряный средь травы:
Гвоздика, роза, сусамбар, и майоран ты для меня!

II

Я — на чужбине соловей, а клетка золотая — ты!
Пройдешь, как по ковру царей, лицо мне попирая, ты!
Твои ланиты — роз алей, как образ дивный рая — ты!
Как шаха, я тебя молю; молчишь, не отвечая, ты.

О милая! вошла ты в сад и взорами цветы палишь:
Твои глаза огонь струят, ты силой красоты палишь,
А я своим мученьям рад: сгораю я, а ты палишь...
Никто так стройно не ступал, как ходишь, всех сжигая, ты!

Причти меня к своим рабам! что я твой раб, не скрою я!
Поставь меня к своим вратам: страдать в темнице стою я!
Я жив иль мертв, не знаю сам, но болен лишь тобою я!
Как море, как Араз, мечусь: причина, — дорогая, ты!

Ты, с пятнышком лица, мила; кто видел, тот пленен тобой,
Хотя ты мной пренебрегла, но суд произнесен тобой.
Ты отвернулась, отошла, не выслушан мой стон тобой,
Хотя жизнь можешь даровать, как царь повелевая, ты.

Саят-Нова сказал в слезах: «Я слез не лью, пока могу,
Но буду выносить я страх и скорбь свою, пока могу.
Хочу быть славным на пирах, тебя пою, пока могу...
Когда б со мной, саз золотой, вошла на пир, сверкая, ты!

III

Нынче милую мою видел я в саду;
След подковки золотой освятил гряду;
Словно розу соловей, я воспел звезду,
Взор затмился мой слезой, разум был в бреду.
Ах, пусть враг мой попадет, как и я, в беду!

Яр моя! твой нежный вид душу тайно жжет,
Образ твой — шербет любви, губы — сладкий мед,
Словом, взглядом многих ты мучишь в свой черед.
Что ж, убей, но не скажи, что и я — не тот!
Пусть умру, вверяю жизнь твоему суду.

Пряди кос твоих весь год туго сплетены,
Мед в устах, могли б им быть груди смочены,
Расцветает алый рот между роз весны...
Но садовника глаза влагою полны:
Посмотри: как соловей, я пою и жду.

Ты прекраснее стократ, чем и твой портрет;
Если в комнату войдешь, тьмы без лампы нет,
Как вином мускатным дом, дух тобой согрет;
И в садах перед тобой блекнет каждый цвет;
Ветер льнет к тебе, вокруг воздух как в меду!

Знай: другой не воспою, ты доколь жива!
Выслушай, матах тебе: искренни слова!
Хлеб и соль не забывай, волю божества!
От любви к тебе — в тюрьме я, Саят-Нова!
Я теряю разум, я — вовсе пропаду!

IV

Чужбина — мука соловья: год — сада он родного ждет!
Чтоб подала рука твоя вина мне, сердце снова ждет!
С другими—ты, и мучусь — я: так раб царя земного ждет!
Созрел грудей твоих шамам,— сосуда золотого ждет!

Слова бессильны пред тобой! как алый лик твой описать?
Как бровь изобразить сурьмой? и золота тут мало взять!
И только стан прекрасный твой овалу плеч твоих под стать!
А золото твоих волос давно луча дневного ждет!

Ты с детства слышишь голос хвал: но славить красоту я рад.
Ковчег — твоих грудей овал, чтоб ставить амбру и мускат!
Не может, кто тебя встречал, представить лучший миг услад!
Рука — самшит, а пальцы — воск: хрустальных спиц он снова ждет.

Нет, я не полюблю другой! сдается: ты мне суждена!
Лишь я неделю не с тобой, как рвется каманчи струна!
Сам царь иль врач — Лохман со мной, а мне поется: «Где она?»
Им раны не понять моей: она клинка стального ждет!

Красавица! в тоске души один брожу, сожжен тобой!
Красавица! о, не спеши! дай погляжу, пленен тобой!
Красавица! мир чей, реши: сужу, что отнят он — тобой!
Доколе жив Саят-Нова, тебе ль певца иного ждать!

V

Твой силен ум: таким рожден, — себя глупцу равнять зачем?
Меня за свой вчерашний сон презрительно считать зачем?
Я издавна горю, сожжен! опять меня сжигать зачем?
Устала ты, поверю я, меня же обвинять зачем?

Привет! ведь ты сильна, как тот Ростом, сын Зала! — дочь царя!
Старинный твой прославлен род, красы зерцало, дочь царя!
Коль грешен я, пусть меч не ждет меня нимало, дочь царя!
Но гóспода побойся ты: напрасно враждовать зачем?

Кто ранен, позовет врача: не повредит, поможет он;
Раба ругают сгоряча, судиться все ж не может он.
Кто сердцем светел, как свеча, молву людей отложит он.
Я богом истинным клянусь: меня нещадно гнать зачем?

Не всем мой ключ гремучий пить: особый вкус ручьев моих!
Не всем мои писанья чтить: особый смысл у слов моих!
Не верь: меня легко свалить! гранитна твердь основ моих!
Так наводненьем без конца их тщетно подрывать зачем?

Бьет ветр морской, песок гоня: песка не меньше будет все ж!
Живу ль, не станет ли меня, толпу напев разбудит все ж!
Уйду, но в мире с того дня и волос не убудет все ж!
В Габаш, к арабам, к индам прах Саят-Новы ссылать зачем?

КАМАНЧА

Из всех людьми хваленых лир полней звучишь ты, каманча!
Кто низок, не иди на пир: пред ним молчишь ты, каманча!
Но к высшему стремись: весь мир, всех покоришь ты, каманча!
Тебя не уступлю я: мне — принадлежишь ты, каманча!

Ушко — серебряное будь, сверкай на *голове* — алмаз;
Рука — слоновой кости будь, на *чреве* — перламутр, что̀ глаз;
Струна — из злата свита будь, резьбой пленяй, *железо*, нас;
Ты — бриллиант и лал! И суд — всех посрамишь ты, каманча;

Смычок быть должен золочен, чтоб пышно он блистал звеня;
Певучий *волос* — быть сплетен из косм крылатого коня.
Тем, как бальзам, даришь ты сон, тех ты бодришь всю ночь, до дня:
Ты — золотой сосуд с вином, и всех пьянишь ты, каманча.

В ашуге две души с тобой: ему и чай и кофе есть;
Когда он утомлен игрой, на полке ты находишь честь,
Когда ж поет, — вновь пир горой, ты — празднеств и гуляний весть!
Собрав красавиц вкруг себя, их всех манишь ты, каманча!

Ты всем даешь веселый вид, с тобой опять здоров больной;
Чуть сладкий зов твой зазвучит, блажен, кто говорит с тобой.
Проси, да скажут: «Бог продлит — дни нас пленявшего игрой!»
Доколе жив Саят-Нова, что не узришь ты, каманча!

Рафаэл Патканьян

(1830—1892)

Из поэмы

«СМЕРТЬ ХРАБРОГО ВАРДАНА МАМИКОНЬЯНА»

И теперь нам молчать, о друзья, и теперь,
Когда враг нас терзает, как яростный зверь,
Прямо в грудь направляет свой меч роковой,
Не смущаясь рыданьем и скорбной мольбой?
О братья-армяне! пора отвечать:
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг
Захватил ухищреньем наш отчий очаг,
Имя Гайка низверг, что блистало в былом,
И, великий в веках, обесчестил Торгом!
Лишил языка, отнял скипетр и рать?
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг
Отнял меч-оборону, унизив наш стяг,
У работников плуг вырвал дерзко из рук,
Переделал на цепи тот меч и тот плуг?
О, горе! в плену мы должны изнывать!
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг,
Поднимая оружье, как гибельный знак,
Нас таить заставляет рыданья невзгод,
То, что душу гнетет, нам сказать не дает?
Чтоб плакать, где свой нам Евфрат отыскать?
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг,
Совершая с надменностью каждый свой шаг,

Голос правды в душе у себя заглушив,
Гонит нас из страны, от родных наших нив?
Скитальцам, нам некуда, братья, бежать!
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг,
Равнодушно взирая на толпы бродяг,
Нагло руку простер и, преступно глумясь,
Оборвал между братьев последнюю связь?
Так близко погибель армян! Что начать?
И ныне молчать?

И теперь нам молчать, когда яростный враг,
Нас лишает последних, божественных благ?
Нашу церковь гнетет, чтоб сломить нас верней,
Волка в шкуре овечьей поставив над ней?
Нет храмов, где б нам принимать благодать!
И ныне молчать?

И теперь нам молчать? Что же скажет весь свет,
Если камни и скалы застонут в ответ?
Скажут все, что армяне достойны судьбы,
Что они по заслугам в плену и рабы!
Умели отцы край родной защищать!
Доколе ж молчать?

Пусть молчит тот, кто нем, чей недвижим язык,
Или тот, кто в ярме видеть сладость привык!
Но в ком сердце мужчин, кому честь дорога,
Пусть бесстрашно идет против злого врага!
Кто славой сумел свою смерть увенчать,
Тот вправе молчать!

ВЕЛИКИЙ ЧЕЛОВЕК

— Ступай, мой сынок, и весь мир обойди,
И, признан великим, назад приходи.

Отправился сын, много поту пролил
И деньги большие, богатство скопил.
Вернулся к отцу, говорит с похвальбой:
«Не стал ли великим твой сын дорогой?»
— Нет, нет! ты большое богатство снискал,
Но все же великим доныне не стал.

И снова пошел он — к земным мудрецам,
Ученым и гением сделался сам.
Вернулся к отцу, говорит с похвальбой:
«Не стал ли великим твой сын дорогой?»
— Нет, нет! ты великую мудрость снискал,
Но все же великим доныне не стал.

Пошел в монастырь он, укрылся в леса,
Вериги надел и творил чудеса.
Вернулся к отцу, говорит с похвальбой:
«Не стал ли великим твой сын дорогой?»
— Нет, нет! ты великую святость снискал,
Но все же великим доныне не стал.

Он стал полководцем, был ловок и смел,
И много земель покорить он сумел.
Вернулся к отцу, говорит с похвальбой:
«Не стал ли великим твой сын дорогой?»
— Нет, нет! ты великую славу снискал,
Но все же великим доныне не стал.

Пошел он в страну, где гнездился дракон;
Дракона убил исполинского он.
Вернулся к отцу, говорит с похвальбой:
«Не стал ли великим твой сын дорогой?»
— Нет, нет! ты великую доблесть снискал,
Но все же великим доныне не стал.

Он вспомнил тогда, что в плену его брат,
Что братскую руку оковы тягчат;
И вновь он на подвиг тяжелый пошел
И, выручив, брата свободным привел.
Вдруг — горы, и долы, и море кругом,
И люди, все люди, вскричали об нем:

— Себя позабыв, ты о брате взыскал!
Великим, великим отныне ты стал!

Иоаннес Иоаннисиан

(1864—1929)

* * *

Все вперед, все наверх! бесконечен мой путь,
Истомилися руки, о, где же конец?
Где удастся коленам моим отдохнуть?
Все вперед, все наверх, непреклонный боец!

Пусть твердеют уступы нахмуренных гор,
Пусть грозней предвещают стремнины — конец,
Есть дыханье в груди, и ногам есть упор.
Все вперед, все наверх, неустанный боец!

Пусть далеко вершина, светла и чиста,
Пусть еще не сегодня страданьям конец,
Завтра будет наверно победа взята.
Все вперед, все наверх, вдохновенный боец!

Александр Цатурян
(1865—1917)

РЫБАК

— «Что ты спешишь к волне ревучей,
Рыбак! где у тебя глаза?
Смотри: чернея, всходят тучи
На голубые небеса.

Чу! гром вдали грохочет строго,
Весь кругозор — сурово дик.
Смотри: и море понемногу
Наморщило свой ясный лик!»

— «Эх, барин! Не велико горе!
Ведь берег — колыбель моя.
Все детство я провел на море,
Дарами моря вскормлен я.

Пусть много сердце повстречало
На море бурь, как в жизни бед:
Меня волна, как мать, качала,
И в море нового мне нет.

Отец был у меня,— в пучине
Погиб, в глухую ночь пропал;
Все братья спят под зыбью синей,
Друзей пожрал сердитый вал.

Жизнь хороша. Но, с Роком споря,
Зачем от смерти убегать?
Нам хлеб дают просторы моря,
И в море будет сладко спать!»

Сказал и смело весла двинул,
Направил, с громкой песней, челн
И малой точкой в далях сгинул,
Рубя громады черных волн.

Ованес Туманян

(1869—1923)

АРМЯНСКОЕ ГОРЕ

Армянское горе — безбрежное море,
Пучина огромная вод;
На этом огромном и черном просторе
Душа моя скорбно плывет.

Встает на дыбы иногда разъяренно
И ищет, где брег голубой:
Спускается в глубь, иногда утомленно,
В бездонный глубокий покой.

Но дна не достигнет она в этом море,
И брега вовек не найдет.
В армянских страданьях — на черном просторе
Душа моя скорбью живет.

ЭКСПРОМТ

Перед картиной Айвазовского

Восстав, в океане, неистовость вод
Тяжелыми всплесками бьет до высот,
Под яростный рев строит призраки гор,
И буря — безбрежный, безгранный простор
Одевает, как в дым,
Дуновеньем своим.

«Ни с места!» воскликнул — палитра в руках —
Старик-чародей, — и взмутившийся прах
Покорен, заслышавши гения зов,
И, в бурю, безмолвно громады валов
Вот стоят, как во сне,
На его полотне.

Аветик Исаакян

(1875)

* * *

Сорванную розу ветке не вернуть,
Мигом миновавшим снова не вздохнуть.

Что пережила ты — все во сне, в тумане,
И любовь и горе — тень воспоминаний.

Сохраняй же чистым сердце, доброй будь,
Чтоб на память жизни не осела муть,

Не спеши... Смерть глянет — поздно или рано...
Все пройдет бесследно: сны и мгла тумана!

* * *

Твоих бровей два сумрачных луча
Изогнуты, как меч у палача.
Все в мире — призрак, ложь и суета,
Но будь дано испить твои уста,
Их алое вино,—
Я с радостью приму удар меча:
Твоих бровей два сумрачных луча
Изогнуты, как меч у палача.

Ваан Тэрьян

(1885—1920)

* * *

Опять спустилась ночь, опять! и снова
Ты — одинока, ты — обнажена,
Во власти ты смущения больного,
И страхом, страхом снова ты полна!

Как лист, встречая ветер предосенний,
Трепещешь ты, как стебель камыша,
Ты пред собой сама без сил, без охранений,
Ты пред собой сама,— моя душа!

ГАЗЕЛЛА

Дни пришли, и ушли эти дни, для меня ничего не осталось.
Дуги радуг, огни да огни, для меня ничего не осталось!

Как весенних цветов лепестки и как чаши пылающих роз,
Ветер все разметал, о взгляни! для меня ничего не осталось!

И меня кто любил, но кому я не отдал, не отдал души,
Все исчезли, исчезли, в тени, для меня ничего не осталось!

И кого я любил, ах! любил — болью сердца, безумьем моим,
Опьянясь, отошли и они, для меня ничего не осталось!

И зима над моей головой, холодна, глубока и нема.
Ключ иссяк, не звени! не звени! ничего, ничего не осталось...

В ВЕСЕННЕМ ГОРОДЕ

На улице — шум и топот шагов,
На бледности лиц играет улыбка;
В пыли золотой — громады домов,
И к небу деревья тянутся зыбко.

Еще не просох весенний бульвар,
Но дети кричать в аллеях так рады;
Теперь все слова — исполнены чар,
Как стрелы теперь — случайные взгляды.

Все стало родным: плита мостовой
И старая песнь, что слышал украдкой;
Свобода в душе, безгневный покой,
И самое горе сделалось сладко.

Все мило теперь, — и девушек взор,
Подобных цветам, и необычайный
Разряженных дам богатый убор:
Все полно сегодня сладостной тайной.

Сердца-мертвецы, как в поле цветы,
В пыли золотой теперь оживают;
Волнением сладким хмелен и ты,
Заботы былые — тают и тают...

О! благо вам, песнь, мечта и любовь!
Привет тебе, жизнь, безгранность стремленья!
Привет тебе, ночь страдания, вновь!
И муки и смерть, вам благословенье!

Ян Райнис

(1865—1929)

ТРУД И РАДОСТЬ

Если победил ты,— весел будь:
Путь свободный проложил твой труд.

Если побежден ты,— весел будь:
Разбитый, в груди созреет труд.

Если вкруг все серо,— весел будь:
Вспыхнет в сердце ярко-ал твой труд.

Если кем любим ты,— весел будь:
Будет греть тебя нежнее труд.

Если кем гоним ты,— весел будь:
Тверже укрепит себя твой труд.

Что б ни стало,— всюду весел будь!
Ты, в движенье вечном сам — свой труд!

СОСНЫ

Ряд сосен царственных гроза сломила,
На дюнах вставших, над прибоем вод.
Смотрели гордо сосны в небосвод.
Склонять стволы им нестерпимо было!

«Ты нас сломила, вражеская сила!
Но мы отмстить сумеем в свой черед.
Наш вздох последний о вражде поет,
И в каждой ветке ненависть почила!»

И сосны выплыли в простор зыбей
Свободной стаей гордых кораблей,
Их груди смело мчатся против бури.

И закипает вновь с грозой борьба:
«Бушуй, безумствуй, грозная Судьба,
Мы все ж пробьемся к областям лазури!»

СТАНЬ ТВЕРДОЙ, МЫСЛЬ!

Стань твердой, мысль!
Стань зычным, слово!
Стань наковальней, мысль!
Стань колоколом, слово!

Тьмы кузнецов тебя куют века:
Ковач великий, беспощадный голод,
Всей тяжестью обрушивает молот,
А, скромным сонмом, бьют исподтишка
Со стороны, и сгорблены и седы,
Старухи-сестры, маленькие беды.

Стань твердой, мысль!
Стань зычным, слово!

В горниле мук белей раскалено,
Закалено огнем и сожжено!
Меха вздувают пламя неуклонно,
Тебя палят неистовым огнем,
Толкают в самый жар, сжимают в нем
Давленьем атмосферы раскаленной.
Стань рассекающим мечом!

Стань острой, мысль!
Стань грозным, слово!

Стань чуждым ржавчине клинком из стали,
Чтоб гражданин мог смело взять тебя,
Чтоб ты сверкало, камни стен дробя,
Чтоб цепи пред тобой и брони пали!

Стань острой, мысль!
Стань грозным, слово!

НИКОГДА

Я не увижу никогда,
Я не вдохну твоей прохлады,
В час отдыха иль в час труда,
Я не увижу никогда
Тебя, мое родное поле!

Мне не почувствовать хоть раз
Ни неги утренней прохлады,
Ни зноя в полуденный час...
Мне не почувствовать хоть раз
Тебя, мое родное поле!

Нет, никогда мне не обнять
Тебя, когда блестят Плеяды
Иль жницы точат серп опять!..
Нет, никогда мне не обнять
Тебя, мое родное поле!

МОЙ БРАТ

Облако в озеро долго смотрелось,
Как чрез плечо, чрез высокий утес:
Мрачное, грустное, полное слез,
Облако в зеркале водном виднелось.

Бродишь и видишь и море и сушу,
Меришь лазурные дали небес,
Знаешь красоты всемирных чудес,—
Где ж успокоить усталую душу?

Где, обретя свое место, остаться,
След своей жизни оставить навек,
Скорби твои утолять, Человек,
И самому — в слезах растворяться?

ЗВУЧАЩЕЕ ПЛАМЯ

На нить нанизанные звуки
Плывут и реют в вышине:
Моей души мечты и муки
Горят и плавятся в огне!

Душа горит, сгорает ярко,
В огне расплавлена она.
Пусть сердце полно кровью жаркой,
Душа огнем претворена!

В ней все тяжелое сгорело,
Она свободна и легка:
Все плавится, что тяготело,—
Томленья, ужасы, тоска!

Огонь! Пройди до глуби темной,
Где крылись муки, страхи, гнев,
Развей по ниве подъяремной
Свой пламенеющий посев!

Огонь, звенящий без предела,
Сжигай все думы,— чтоб разнес
Потом их пеплом, пылью белой,
Свободный ветер новых грез!

Но все плывут и реют звуки,
И думы нижутся на нить:
Моей души мечты и муки
Горят, чтоб белым пеплом стыть!

УМЕРЕННОМУ

Ты чтишь свободу, виселицу — тоже;
Народу служишь, служишь и вельможе;
Всегда быть хочешь осторожней, строже,
Меж крайних — ищешь средний путь без гнева.
Зато и бьют тебя, как справа, так и слева.

МОИ ВРАГИ

Не враги мои, гордясь по праву,
Победят когда-нибудь меня.
Победить меня — такую славу
Вы получите, мои друзья:
Вы пойдете далее, чем я!

ЗЕРНА МЕЖ ЖЕРНОВОВ

Прекрасные мечты ночей бессонных,
Заветы, идеалы, сердца зов,—
Все мелется меж мигов обыденных,
Как зерна меж тяжелых жерновов.

БИЕНИЕ СЕРДЦА

Сердца биения —
Мера для времени,—
Блещет ли радостно
Взор на мгновение,
Или так тягостно
В жизненном бремени!

Сердца биения, слышишь, твердят:
«Есть время еще, но спеши,— говорят, —
Спеши, наблюдай, как уходят мгновения,
И скоро, увы! хоть тебе и не верится,
Станут все медленней сердца биения,
Которыми время недолгое мерится!»

ВОЛЧЬЯ БЕРЛОГА

Как волк сжился с своей берлогой
И без нее не хочет жить,
Так память повторяет строго
Все то, что жаждешь ты забыть.

Идешь ты к скалам и к стремнинам...
Ты разве их не избегал?
И внемлешь бурям и пучинам,
Как прежде столько раз внимал.

Себя повсюду узнаешь ты,
Бежишь к берлоге без следа...
Когда-нибудь в нее войдешь ты,
Чтоб в ней остаться навсегда!

МОСТИК

Хочу я мостик перекинуть,
Ах, через ночь,
Чтоб тесно день ко дню придвинуть,
Чтоб в снах кошмарных мне не стынуть
Всю ночь!

Моста — о горе! — не построить
Мне через ночь!
И дня со днем — увы! — не сдвоить,
И вновь мне глаз не успокоить
Всю ночь!

ПУЧИНА СТРАДАНИЙ

С печалью случайной, ничтожной,
Иду я по берегу моря,
И в песне прибоя тревожной
Мне слышатся ропоты горя,—
Пучина страданий!

Внимаю,— и с каждым мгновеньем
Свои забываю печали,
И полон я бо́льшим мученьем,
Сливаясь со стонами дали,
С пучиной страданий.

И сердце рыдает с прибоем:
Их разное горе — так сходно!
Мы муки вещаем иль кроем,
Но все мы — в тоске безысходной,
В пучине страданий!

Нет! Жить невозможно в тумане,
Где мучит ничтожное горе.
Открой мне величье рыданий,
Ты, море, великое море,
Пучина страданий!

ВОПРОСЫ ДЕВУШКИ

Скажи мне, милый, милый мой,
Где взял ты столько пестрых слов?
— Смотрел я на поток людской.

Где ж взял ты столько ярких слов?
— Смотрел я на закат дневной.

Где ж взял ты столько мощных слов?
— Смотрел я на морской прибой.

Где ж взял ты столько тихих слов?
— Смотрел я, что с моей душой.

Где ж взял ты столько милых слов?
— Смотрел во взор твой голубой.

Где ж взял ты мощь глубоких слов?
— Глубь Смерти взор увидел мой.

Ах, милый, милый, милый мой!

В ЗЕЛЕНОЙ ТЕНИ

Ужели рана заживет,
Что долго так сочилась кровью,
За днями день, за годом год?
Ты руку нежную с любовью
Кладешь на сердце мне,— и, вот,
То сердце, что сочилось кровью,
Согрето,— и мечта живет!
Но нет! Не бейся, сердце! Будет!
Твой путь еще далек, взгляни,
И скоро он тебя разбудит.
Пока же спи! Усни! Усни!

ОПЯТЬ НОЧЬ

Кругом лежала ночь:
Дремали все, недвижно, одиноко,
Объяты страхом; тягостный, глубокий
Сон охраняла ночь.

И если где звенел
Вдруг голос, он звучал так бесприютно;
Лишь тени белые вздыхали смутно:
«О ночь! где ж твой предел?»

Вновь, как когда-то, ночь:
Кровавый дождь и буря в бездне черной...
Но молотами бьют бойцы упорно
И не отступят прочь.

«Нам новый голос прозвенел,—
Поет их молот,— день сиял, хоть краток.
Не дрогнем мы, наш шаг не будет шаток:
Мы видим тьмы предел!»

НОВАЯ СИЛА

Разрушить это тело — в вашей власти,
Мой стан согнуть и кости сокрушить,
Лучи огней бездремных потушить
И, по суду, суставы рвать на части;
Во власти пытками и дух терзать,
Пока застонет он от мук суровых,
Чтоб скорбь свою страдальцам передать...
Но дух — не ваш! И преданный оковам,
Свободен, он восстанет с солнцем новым!

ДЛИННЫЙ ПУТЬ

. . . .
...Но выше, выше все ведет мой путь.
Как утром тень, все тает сном бесплодным,
А воздух стал прозрачным и холодным...
Но выше, выше все ведет мой путь.
. . . .
. . . .
Земных оков упали с тела звенья:
Зло, ненависть, волненья и мученья.
Без прошлого, без страсти, без греха,
Гляжу, как даль, вся в золоте, тиха;

И, крылья пробуя в эфире чистом,
Душа — как белый снег на склоне льдистом,
И, сбросив все, что тяжело,— она,
Как звезд мерцаньем, нежностью полна.
. . . .
Но выше, выше все ведет мой путь.
Как утром тень, все тает сном бесплодным,
А воздух стал прозрачным и холодным.
Но выше, к солнцу, все ведет мой путь:
Нет в вечности конца, чтоб отдохнуть!
. . . .

СТАТЬИ

[О СТИХОТВОРНОЙ ТЕХНИКЕ]

Развитие стихотворной техники шло у нас, в России, путями тяжелыми и неправильными. Никогда наша поэзия не развивалась свободно. Только в дни Пушкина его громадный авторитет сумел убедить все общество в том, что поэзия — дело важное и нужное и что работа поэтов заслуживает внимания и сочувствия. Но 60-е годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право *быть*, где же было им думать о разработке тонкостей своего дела! В наши дни, подобно этому, ополчались против «декадентов». Когда, в конце 90-х годов, молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями,— к этому отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтических созданий,— измену истинным задачам искусства. И даже допуская, что поколение 90—900-х годов, как то свойственно всем, выходящим на новый или оставленный путь, заходило слишком далеко в своем культе формы, все же отношение к нему критики и общества можно объяснить лишь нашей исконною некультурностью, исконным у нас непониманием значения искусства и его сущности.

Поэты в России всегда должны были держаться как горсть чужеземцев в неприятельской стране, на стороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до

последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружеских «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнассцы, наконец символисты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх. На Западе Сент-Бев и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки,— у нас такие работы считались почти что зазорными, чуть ли не равными школьным подстрочникам, и до сих пор у нас нет даже сколько-нибудь научно составленного словаря рифм [1]. Сделанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь приобретать уже найденное.

У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство, стих Баратынского — звонкая медь, стих Тютчева — «утонченной жизни цвет» (выражение Фета); но у нас нет и не было искусства писать стихи, как общего достояния, равно доступного и гению поэзии и скромному литературному работнику [2]. Поэты пушкинской плеяды, даже современники Жуковского, знали тайну «словесной инструментовки», умели пользоваться внутренними рифмами, понимали разнообразные эффекты, которые можно извлечь из игры пиррихиями, из того или иного употребления созвучия; но все это оставалось именно «тайной», передаваемой устно, от учителя к ученику, и когда, в 50-х годах, с появлением на литературной арене новых сил, деятелей, вышедших из иных классов общества, это преемство прекратилось, погибли и эти основные познания. Бальмонту пришлось заново учить русских поэтов внутренним рифмам (и как кричали против такого «новшества» наши охранители литературных традиций, не

[1] Между «Словарем древней и новой поэзии», составленным Николаем Остолоповым (Спб. 1821), подводящим итоги поэзии допушкинской, и «Символизмом» Андрея Белого (М. 1910) не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы законы стиха и вопросы ритма.

[2] За самое последнее время в этом отношении замечается у нас некоторое движение вперед; уровень средней стихотворной техники теперь стоит значительно выше, чем десять лет тому назад.

знавшие, что этими рифмами уже широко пользовались и Тютчев, и Баратынский, и сам Пушкин!); мне пришлось настойчиво напоминать о значении аллитерации (которую считали изобретением «декадентов», словно ею не пользовался в полной мере еще Вергилий!); а когда до России дошли слухи об «instrumentation verbale[1]» Ренэ Гиля, к этому учению отнеслись, как к полнейшему абсурду! До какой степени достигало у нас «техническое одичание» в поэзии (если позволено будет так выразиться), достаточно показывает тот факт, что у нас считали «прекрасно владеющим формой» Надсона, этого младенца в области стихотворной техники, не знавшего ее азбуки! И это у нас, у которых был и Пушкин, и Лермонтов, и Фет!

Многим, впрочем, и доныне кажется ненужным и унизительным, чтобы поэт учился своему делу. Думающие так забывают, что во всяком искусстве есть две стороны: творческая и техническая; во всяком искусстве есть элемент ремесленности. Художники не стыдятся целые годы учиться технике живописи и рисунка; не стыдятся учиться композиторы, и не думают, что, например, изучение контрапункта унижает свободу их творчества. Нельзя научиться быть художником: это дар прирожденный; но нельзя быть совершенным художником, не учась. Зачем же закрывать на это глаза и всех художников обрекать на то, чтобы они были самоучками? «Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»; изучение техники своего искусства сокращает художнику время, которое он тратит на бесполезное искание своими силами того, что уже давно найдено. Конечно, гениальный математик и без помощи руководств сумеет, может быть, вновь открыть дифференциальное исчисление; но не проще ли предложить ему прослушать соответствующие лекции профессора!

Разумеется, под «искусством писать стихи» надо разуметь не одно умение владеть размером и рифмой. Уже в настоящее время «наука о стихе» есть сложная и многообразная система [2]. Но эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобрази-

---

[1] Словесной инструментовке *(франц.)*.

[2] Достаточно просмотреть *несколько сот* страниц, посвященных Андреем Белым анализу одного четырехстопного ямба (в названной выше его книге «Символизм»), чтобы составить представление о сложности этой системы знаний.

тельности, позволяющих глубже и адэкватнее выразить чувство или мысль. С работою каждого нового поколения все большие и большие возможности открываются поэту; все более освобождается поэзия от всего лишнего, загромождавшего в стихах самую их сущность: поэтическую идею (есть «поэтические идеи», как есть «музыкальные мысли»). Это можно сравнить с совершенствованием способов очищать золото от шлака: с годами все более и более чистый металл сверкает в стихах художников слова. С одной стороны — все утончающаяся психическая жизнь человека требует все более тонких орудий для своего выражения; с другой стороны — постоянная дифференциация ощущений требует все большего разграничения элементов в каждом переживаемом мгновении. Сапфо или Катулл не могли знать тех задач, которые жизнь поставит перед Тютчевым, Фетом, Мюссе, Верлэном. Но даже Мюссе и Фет, не говоря уже о Шиллере и Байроне, не могли предугадать того разграничения между чисто поэтическим переживанием и разными «сопутствующими» ему элементами, которое совершит, например, Маллармэ. Я уже не говорю о явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем: о том, например, что Верхарну пришлось искать новых форм поэзии, когда он захотел включить в область поэзии все стороны современности, ее социальную борьбу, картины наших городов и фабрик, соображения о всем ходе современной мировой жизни.

Возвращаясь к нашей, русской поэзии, надо сказать, что неосведомленность наших поэтов в технических завоеваниях их западных собратьев стоит в связи вообще с низким уровнем их познаний. «Природа делает певца, а не ученье» — это утверждение героя «Чужого толка» все еще остается символом веры весьма многих. Что поэт — учитель человечества, и что учитель должен знать больше своего ученика, об этом мало кто думает. В другом месте [1] я надеюсь подробнее разобрать вопрос, насколько необходимо современному поэту стоять на уровне лучших умов своего времени, насколько ослабляется значение всего, что он делает, от его неосведомленности в области философских и научных завоеваний века. Знакомство с

[1] См., например, мою статью о «Научной поэзии».

последними выводами философской мысли, с новыми открытиями точных наук, с ходом политической и социальной жизни своего времени открывает поэту новые дали, дает ему новые темы для его стихов, позволяет ему ставить вопросы, важные и нужные его современникам. Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним,— он вновь вернет поэту то высокое положение, какое занимал он в мире древнем... Наши современные поэты, далекие от этого идеала, в неисчетный раз занимаются воспеванием восходов и закатов, радостей первого свидания и восторгами свидания не первого, тоской по поводу ненастного дня или по тому поводу, что им все почему-то наскучило. Они забывают, что стихи — совершеннейший из способов пользоваться человеческим словом, и что разменивать его на мелочи, пользоваться им для пустяков — грешно и стыдно...

1903. 1911

ФИАЛКИ В ТИГЕЛЕ

«Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой,— это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку, с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени или оно не даст цветка,— в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков».

Это слова Шелли. Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи. Тайна того впечатления, какое производит создание поэзии не только в идеях, в чувствах, в образах, но раньше того в *языке*,— именно потому мы и называем данное произведение созданием *поэзии*, а не скульптуры или музыки. Поэт находит возможным воплотить что-то важное, бесконечно для нас важное (может быть, «вечное») — в словах. Это такое же чудо, как то, что ваятель «прозревает» нимфу в грубой глыбе мрамора. Слова, включенные в тесный размер стихотворения, столь же отличаются от обычной речи, от обычного «языка» (разговорного, делового, научного), как статуи Фидия и Микель-Анжело от диких скал Пароса или каменоломней Каррары.

Стихи, переложенные прозой, даже хорошей прозой,— умирают. «В полях еще встречается снег, но уже текут весенние ручейки, и их журчание пробуждает спящую землю». В этих словах ничего особенно резкого, особенно чуждого не прибавлено к тютчевским стихам. Если бы французский поэт сумел в таких выражениях передать на своем языке «Весенние воды», многие сказали бы, что он дал близкий и верный перевод. Но разве можно узнать в этих прозаических строках — удивительное:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег...

С другой стороны, редко кто из поэтов в силах устоять пред искушением — бросить понравившуюся ему фиалку чужих полей в свой тигель. Пушкин переводил Парни, Шенье, Мицкевича, Барри-Корнуэлля; Лермонтов — Байрона, Гейне, Гёте; Тютчев — того же Гейне, Гёте, Шиллера; Жуковский большую часть своей деятельности отдал переводам; Фет всю жизнь переводил — и любимых своих немецких поэтов и Гафиза (с немецкой передачи), и классиков: Горация, Вергилия, Овидия, Тибулла, Катулла, — переводил, так сказать, бескорыстно, потому что почти ни в ком не встречал сочувствия своим переводам. Поэты, названные здесь, способны были *творить*, могли создавать *свое*, и то, что они создавали, было по достоинству оценено. И все же их влекло непобедимо к бесплодному, к неисполнимому труду — воспроизводить чужеязычные стихи по-русски.

Пушкин, Тютчев, Фет брались за переводы, конечно, не из желания «послужить меньшей братии», не из снисхождения к людям недостаточно образованным, которые не изучили или недостаточно изучили немецкий, английский или латинский язык. Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — «чужое вмиг почувствовать своим», — желание завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы. Так, в борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков.

Да и никогда (или за весьма редкими исключениями) стихи на чужом языке не производят такого же впечатления, как на родном. Кроме *знания* языка, нужно еще особое *чутье* к его тайнам, чтобы до глубины понять намеки поэта (намеки самым смыслом слова и звуком его), — чутье, которое, кажется, дается лишь для материнского языка (langue maternelle). Все мы, «называемые образованные люди» (пользуясь своеобразным выражением А. Добролюбова), знаем с детства немецкий язык, но вряд ли я

ошибусь, сказав, что большинство из нас представляет себе поэзию Шиллера не по подлинникам, а по переводам Жуковского. Точно так же все мы потратили больше семи лет на изучение классических языков, читали на уроках и Одиссею и Илиаду в оригинале, но редко кто из нас знаком с Гомером не по Гнедичу и Жуковскому.

И сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание иностранных языков,— работа поэтов-переводчиков не прекратится. Пока не снимется «проклятие вавилонского смешения языков» (а этого, конечно, не будет *никогда*) и пока «в подлунном мире жив будет хоть один пиит», останутся в поэтических лабораториях тигели для разложения фиалок на их составные элементы. И будущие поэты, так же как современные, воссоздав из этих элементов новое растение, будут досадовать, что оно в сущности так не похоже на пленивший их цветок.

Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты.

Все эти достаточно знакомые мысли припомнились мне вновь при чтении переводов Г. Чулкова «Двенадцати песен» М. Метерлинка.

Я давно уже люблю фиалки, выращенные Метерлинком, и готов был радоваться, что они расцвели теперь и «в лесах поэзии родимой». Но в книге Г. Чулкова я не узнал знакомых цветов, хотя форма их лепестков, их окраска и их запах, казалось, были те же. Переводы Г. Чулкова я читал как новые, как чужие мне стихи, хотя в них были точно сохранены образы «Песен», и их строгий, простой язык и часто даже буквально их слова. И мне непобедимо захотелось самому бросить эти любимые фиалки в тот тигель, от которого предостерегал Шелли.

Но раньше я должен был уяснить себе, в чем недостатки переводов Г. Чулкова, какой скрытый недуг убивает в них все своеобразие метерлинковской поэзии.

Внешность лирического стихотворения, его форма, образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника,— таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. Называю только важнейшие элементы и называю условными именами, потому что толкование каждого из этих терминов потребовало бы целой статьи. Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно

и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью, образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов («The bells» Эдгара По) или даже рифмы (многие из шуточных стихотворений). Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода.

Жуковский во всех своих переводах заботился больше всего о том, чтобы передать *сюжет и образы*: таков был *его* метод перевода; он часто изменял даже размер, совсем не думал о движении стиха и лишь изредка обращал внимание на его звуковое значение, почти исключительно при звукоподражании. Фет, наоборот, внимательнее всего относился именно к *движению стиха*, и его русские стихи почти точь-в-точь укладываются на оригинал: цезуре соответствует цезура, enjambement — enjambement [1] и т.д.; Фет жертвовал ради такого совпадения даже смыслом, так что иные гекзаметры в его переводах Овидия и Вергилия становятся понятны лишь при справке в латинском тексте. К. Бальмонт почти исключительно занят передачей *размера* подлинника и совсем, например, пренебрегает стилем автора, переводя и Шелли, и Эдгара По, и Бодлэра одним и тем же в сущности бальмонтовским языком.

При переводе «Песен» Метерлинка Г. Чулков позаботился прежде всего о том, чтобы передать их *образы и стиль*. Его переводы написаны просто, как и сами «Песни». Ему удалось сохранить схематичность Метерлинка, удалось дать, как и в подлиннике, именно символы, отвлеченные, но не сухие. Вся обстановка этой своеобразной поэзии, эта жизнь полусредневековая, полуфантастическая, воспроизведена Г. Чулковым чутко и верно. Можно сказать, что его переводы вводят нас в *тот же мир*, как подлинные «Песни». И, однако, повторяю, русские стихи звучат совершенно иначе, чем французские. Читаешь Г. Чулкова, а не Метерлинка по-русски.

Мне кажется, что Г. Чулков избрал неверный *метод* перевода. «Песням» Метерлинка их характер, их душу дают не образы, а *склад стиха, и его движение*. Отвергнув

---

[1] Перенос слов, связанных по смыслу с данным стихом, в следующий стих (*франц.*).

все обычные приемы современного стихотворчества, почти пренебрегая размером и лишь как исключением пользуясь рифмой, Метерлинк построил свои «Песни» на ритме образов и слов. Размер у него основан не на числе слогов, а на равновесии образов в стихах и на параллелизме слов; рифма не на звуковом сходстве двух слов, а на их логическом отношении. Этот строго обдуманный прием творчества дал скелет, раму всех двенадцати «Песен». Как только Г. Чулков сломал ее, пересказал «Песни» Метерлинка своими словами,— тотчас они перестали быть «песнями», сделались просто «стихотворениями».

Все сказанное легче уяснить на примере.

Вот текст Метерлинка:

Elle avait trois couronnes d'or,
A qui les donna-t-elle?

Elle en donne une à ses parents:
Ont acheté trois réseaux d'or
Et l'ont gardée jusqu'au printemps.

Elle en donne une à ses amants
Ont acheté trois rêts d'argent
Et l'ont gardée jusqu' à l automne.

Elle en donne une à ses enfants.
Ont acheté trois nœuds de fer
Et l'ont enchaînée tout l'hiver.

У Г. Чулкова:

Она имела три короны золотые.
Кому она их отдала?

Одну она родителям дала:
И вот купили сети золотые,
И до весны она в сетях была.

Одну она влюбленным подарила:
Из серебра тенета дали ей,
И в них она до осени ходила.

Одна была подарком для детей:
Тогда ее в железо заковали,
И зиму долгую ее не выпускали.

В переводе есть отдельные неудачные выражения: «она имела» (вместо «у нее было»), «влюбленным» (речь идет не о каких-то посторонних «влюбленных», а о «ее возлюбленных», «ее милых», «ее любовниках» — ses amants); есть досадные лишние слова: «и вот», «тогда»; есть неприят-

ные глагольные рифмы: «подарила — ходила», «заковали — выпускали»,— но вовсе не эти недостатки, почти неизбежные в стихотворном переводе, делают стихи Г. Чулкова так непохожими на стихи Метерлинка. Важнее то, что в переводе утрачен *склад* песни.

У Метерлинка песня разделена на три терцины, и эти три терцины почти тождественны. Каждый из трех стихов первой терцины почти буквально повторяется в двух следующих строфах, на том же самом месте; меняются только последние слова. Так, первый стих первой терцины звучит: «Elle en donne une à ses parents»; во второй терцине изменено здесь только последнее слово: «Elle en donne une à ses amants»; то же и в третьей терцине: «Elle en donne une à ses enfants». Эти последние слова — «parents — amants — enfants» рифмуются друг с другом не столько по звуку, сколько по смыслу. У Г. Чулкова вместо этого три совершенно различных стиха: «Одну она родителям дала» — «Одну она влюбленным подарила» — «Одна была подарком для детей». Вторые стихи каждой терцины тоже отличаются только последними словами — «réseaux d'or», «rêts d'argent», «nœuds de fer», опять-таки дающими своеобразную смысловую рифму, независимо от излишней уже, случайной звуковой рифмы — «amants—argent», «fer — l'hiver». То же — и третьи стихи каждой терцины. У Г. Чулкова не только нет смысловых рифм Метерлинка, но уничтожен самый параллелизм в расположении слов. И потому-то весь перевод Г. Чулкова, при условной «близости» и «верности», дает впечатление пересказа.

Совершенно то же самое надо сказать о переводе песни «Ils ont tué trois petites filles», построенной аналогично.

В песне «Quand l'amant sortit» параллельны у Метерлинка вставные строки (вторая в каждой строфе) «J'entendis la porte», «J'entendis la lampe», «J'entendis son âme». У Чулкова и порядок слов и однообразие их нарушены: «Я *слышал* двери скрип», «Я *видел* лампы свет», «Ее дыханье я *узнал*».

В песне «Les trois sœurs aveugles» параллельны у Метерлинка стихи, начинающие каждую из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «Ah! dit la première», «Ah! dit la seconde», «Non! dit la plus sainte». У Г. Чулкова эти смысловые рифмы утрачены: «Ах, сказала одна», «Ах, сказала вторая *тогда*», «Нет, сказала святая в *ответ*».

В песне «On est venu dire» параллельны у Метерлинка

тоже стихи, начинающие каждую из трех последних строф (и повторяющиеся затем в строфе на третьем месте): «A la première porte», «A la seconde porte», «A la troisième porte». У Г. Чулкова этот параллелизм совершенно нарушен: «У первых я теперь дверей», «Передо мной вторая дверь», «У третьих я стою дверей».

Сходные примеры можно привести изо всех двенадцати «Песен». Если сравнивать каждый стих отдельно, большею частью приходится признать перевод Г. Чулкова удачным; его отступления от подлинника, повидимому, ничтожны. Но незаметно, почти нечувствительно, эти незначительные отступления видоизменяют весь характер «Песен». Г. Чулков пренебрег тем самым, что дает все своеобразие поэзии Метерлинка. Он поступил почти так же, как иные портретисты, точно сохраняющие черты лица, но не умеющие схватить его выражения.

Жуковский в предисловии к переводу Одиссеи говорит, что гораздо важнее передать течение речи Гомера, чем гоняться за фактурой отдельного стиха. Так, в «Песнях» Метерлинка важнее их склад, чем их образы. Переводчик «Песен» вправе и обязан, ради сохранения их склада, жертвовать точной передачей их образов. «Вольным» переводом этих «песен» надо признать не тот, который удаляется от точного воспроизведения картин подлинника (если, конечно, замысел автора, «идея» песни и проникающее ее настроение сохранены), но тот, который разрушает особенности ее склада. Часто необдуманная верность оказывается предательством.

«В искусстве каждый делает не то, что хочет, а то, что может». И, конечно, в предлагаемых здесь переводах семи «Песен» мне далеко не удалось применить те самые приемы, которые я только что защищал. Но я твердо уверен, что только этим путем, — заботясь более о *складе* песен, чем о их «внешнем» содержании, — можно приблизиться к верному воспроизведению поэзии Метерлинка по-русски.

Замечу кстати, что иные из моих переводов уже были раньше напечатаны (в «Книге раздумий», в приложениях к журналу «Звезда» и в одной московской газете — т. е. в изданиях мало заметных или мало замеченных).

1905

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ[1]

I

Недавно *Matin* напечатало неизданное письмо Ж. Бизе к одному из его друзей о искусстве, разуме и прогрессе. «Ваш прогресс,— пишет Бизе,— неизбежный, неумолимый, убивает искусство. Бедное мое искусство! Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями в области искусства: Египет, Эллада, эпоха Возрождения... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь!.. Как музыкант, я объявляю вам, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступность, заблуждения, сверхъестественное,— не будет никакой возможности написать ни одной ноты. Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте! Но как? Воображение имеет свои химеры, свои видения. Вы уничтожите химеры, и тогда прощай искусство!»

Года два назад в том же смысле высказался Сюлли-Прюдом в предисловии к новой «Антологии» современных французских поэтов [2].

«В поэзии нет эволюции,— заявил он. — Образ вселенной видоизменился для каждого культурного ума. Небо для нас уже не покров с подвешенными, для нашего

---

[1] René Ghil, De la Poésie scientifique, Collection «L'Esprit du temps», Gastien-Serge éditeur, Paris 1909.

[2] «Anthologie des Poétes français contemporains» par G. Walch. Ch. Delagrave éd. Paris 1906—1907.

освещения, лампадами: оно — бесконечное пространство, без дна и без вершины. Шаровидность земли отодвинула в неопределенную даль столбы Геркулеса. Стираются грани между миром животным и растительным. Вещество все более и более теряет свой характер грубой косности, непременно протяженной: физика и химия стремятся уточнить его, обратив в систему точек, центров сил, лишенных протяжения. Бесчисленные чудеса прославляют мощь человеческого ума. Но ничего из этого, если не считать редких прорывов, не проникло в сферу поэтического вдохновения. Любовь, со всеми связанными с нею страстями, осталась ее последним господином, как была первым. Я не удивляюсь этому и не жалуюсь на это. Ибо ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердца».

Нельзя сказать, чтобы суждения автора «Кармен» и автора «Разбитой вазы» были особенно новы и неожиданны, а, вернее сказать, они просто банальны. «Искусство падает по мере того, как торжествует разум», «Прогресс, неизбежный, неумолимый, убивает искусство», «В поэзии нет эволюции» — это общие, «ходячие» воззрения. Тогда как никто не сомневается, что наука нашего времени ушла неизмеримо далеко от науки древности, многие уверены, что в искусстве видоизменились лишь формы, а по содержанию оно стоит на том же месте, что и два с половиною тысячелетия назад, если только не пошло назад,— и мало того, что уверены, но, подобно Сюлли-Прюдому, «не удивляются этому и не жалуются на это». Вероятно, еще большее число лиц уверено, вместе с Ж. Бизе, что между «искусством» и «прогрессом», между «искусством» и «разумом» существует исконный, неустранимый антагонизм, и что там, куда проливает свой *свет* наука, тают *туманы* и *призраки* искусства. И, конечно, наш Баратынский был не одинок, когда, более полувека тому назад, запечатлел такой взгляд в своих кованых стихах:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...

Вот почему слова, поставленные во главе этой статьи: «научная поэзия», должны многим показаться противоречием в терминах, чем-то вроде «квадратного круга». Между тем это — лозунг, объединяющий в настоящее время целую группу писателей, ставящих себе целью доказать, что между наукой и искусством союз не только возможен, но

и необходим. «De la pensée avant toute chose» [1], вот какое требование к поэзии предъявляет один из них [2], перефразируя стих Верлэна. Поэзия, по мнению этих новаторов, прежде всего должна *мыслить*; отказавшись ото всего, что наша мысль считает «заблуждениями» (и на чем, по мнению Ж. Бизе, основано все искусство), поэзия должна искать одной истины. Только тогда поэзия вернет себе в современном обществе то значение, какое она имела в древнем, только тогда она станет чем-то нужным, важным и будет уверена, что и в грядущем ей обеспечено почетное место.

Родоначальником этого движения надо признать Ренэ Гиля, который первый во французской поэзии выставил идею «научной поэзии» и вот уже четверть века всячески пропагандирует ее.

Ренэ Гиль — одна из оригинальнейших фигур в современной французской литературе. Он начинал свою деятельность в 80-х годах вместе со «вторым поколением символистов». Одно время он считался учеником Ст. Маллармэ (который был на двадцать лет его старше), но потом обособился от него и от всех «символистов» и выставил свою эстетическую теорию. Это очень скоро привело Гиля к полному одиночеству в литературных кругах: защитники традиций не признавали его как новатора; деятели «новой» поэзии относились к нему как к чужаку, как к врагу. Такое положение многих могло бы смутить, но Р. Гиль нашел в себе мужество, чтобы в течение двадцати пяти лет неуклонно отстаивать то, что считал истиной, не идя ни на какие компромиссы, предпочитая оставаться в тени, чем поступиться хотя бы одной иотой своего учения. Подобная стойкость убеждений — явление далеко не обычное в наши дни.

Как известно, в 90-х годах новые поэтические школы во Франции могли праздновать победу. Их журналы получили, наконец, настоящее распространение, книги многих «символистов» завоевали широкий круг читателей, и республиканское правительство почло нужным украсить сюртуки более видных из них ленточкой Почетного легиона (Ж. Мореаса, А. де Ренье, Ф. Вьелэ-Гриффина и др.). В эту эпоху самые непримиримые из деятелей «новой» поэзии поспешили отречься от всех крайностей, как

---

[1] Мысль прежде всего *(франц.)*.

[2] «Les Documents du Progrès», «Revue internationale», Octobre 1908.

от заблуждений юности, и получить свою долю при дележе общего успеха. Гюстав Кан, который на заре своей деятельности также был учеником Малларме, подражал учителю в изысканности и исхищренности языка и держался самых «левых» эстетических теорий,— быстро перешел ко взглядам общепринятым и к самой обиходной прозе, той, которую Верлэн клеймил когда-то названием «литературы»: теперь Г. Кан постоянный сотрудник распространеннейших ежемесячников и любимейший парижский conférencier [1]. Ж. Мореас, основавший было свою особую «романскую» школу в поэзии, как только убедился, что школа его успеха иметь не будет, отказался от всяких теорий и стал писать бойкие фельетоны в газетах. М. Метерлинк, когда-то автор «Принцессы Малэн», не только написал общедоступную «Монну Ванну», но и стал поставлять в «Le Figaro» передовые статьи о боксе и автомобилях...

Нет сомнения, что и Р. Гиль мог бы добиться популярности, если бы согласился пожертвовать своими юношескими мечтаниями и пойти навстречу запросам дня. Но он предпочел остаться в одиночестве. «Не раз,— пишет он сам в начале своей новой книги,— меня более или менее дружески упрекали в том, что я не задумал и не написал своей Поэмы в форме более доступной большой публике, хотя бы при этом мне и пришлось до некоторой степени пожертвовать своим идеалом новатора. Эти жалобы подкреплялись уверением, что я, ценой некоторых уступок и компромиссов, мог бы достичь самой широкой известности и самого быстрого влияния. Но я полагаю, что художник должен быть неразрывно связан с своим созданием, ибо это создание не что иное, как проявление его существа. И я просто предъявил к самому себе те моральные требования, которые вытекают из моего учения» [2].

Свои эстетические воззрения Ренэ Гиль изложил сначала в небольшой статье, напечатанной в 1887 г. в одном из тогдашних «маленьких» журналов и озаглавленной «Трактат о Слове» («Le Traité du Verbe»). Этот трактат после того не раз перепечатывался, причем Гиль постоянно развивал и совершенствовал его. В последней редакции [3]—

---

[1] Лектор (*франц.*).
[2] «De la Poésie scientifique», pp. 5—6.
[3] Под заглавием «En Méthode à l'Œuvre», A. Messein éd. Paris 1904.

это обширное исследование о целях, методах и пределах поэзии. Несколько изданий «Трактата» показывают, что были лица, которые им интересовались, но надо сознаться что он не встретил никакого отзыва в литературе и долгое время не оказывал никакого влияния. Доля вины падает в этом, может быть, и на самого автора. Дело в том, что «Трактат» написан крайне трудным языком, чрезмерно сжатым, переполненным необычными терминами. Читать «Трактат», как читают другие книги, нет никакой возможности: его надо медленно изучать, а местами прямо дешифрировать.

Однако идеи Р. Гиля все же оказались жизнеспособными, и брошенные им семена, хотя и поздно, но дали всходы. В начале нового века стали появляться лица, которым мысль о «научной поэзии» казалась не нелепой утопией, но благородным, достижимым идеалом. У Р. Гиля нашлись единомышленники и последователи.

В 1905 г. был основан для проповеди «научной поэзии» журнал «Ecrits pour l'art» [1]; его редактором был Жан Руайэр, среди сотрудников стояли имена: Абель Пеллетье, Э. Дантин, Садиа Леви, Р. Рандо, О. де Ла-Файет, не считая других, примкнувших к движению более или менее случайно. Журнал просуществовал год, дал ряд очень интересных критических статей и прекратился по обычной причине — недостатку средств.

В том же журнале начинали два молодых поэта: Ренэ Аркос и Шарль Вильдрак. В следующем, 1906 г., они, вместе с несколькими из своих друзей-единомышленников, Ж. Дюамелем, Ж. Ромэном, А. Мерсеро и др., основали братство-издательство «L'Abbaye» — «Аббатство». Члены «Аббатства» ставили себе целью служить своему братству не только духовными силами, но и физическим трудом. Была основана типография, в которой поэты «Аббатства» сами набирали и печатали свои книги. Из этой типографии за два года вышло около двадцати томов, развивающих идеи «научной поэзии». К весне 1908 г. типография «Аббатства» должна была закрыться.

Независимо от движения «Ecrits pour l'art» и от «Аббатства» возник в 1907 г. небольшой журнальчик «Les Bandeaux d'Or» [2]. Его главными сотрудниками были Тео Варлэ,

---

[1] «Записки по искусству» (*франц.*).
[2] Золотой обруч (*франц.*).

Поль Кастио и П. Жув. Не разделяя вполне идей «научной поэзии», журнал, однако, настолько приближался к ним, что скоро в нем приняло участие большинство поэтов «Аббатства».

В настоящем году, наконец, в распространенной серии «L'Esprit du temps» [1], появилось популярное изложение принципов «научной поэзии», написанное Р. Гилем: «De la Poésie scientifique». В противоположность его трактату оно изложено совершенно просто и с благородной отчетливостью мысли.

Все эти явления — слабая зыбь на притихшей было (после «победы символистов») поверхности французской литературы, позволяющая надеяться, что в ней зарождается новое течение, которое может оказаться и сильным и благотворным.

II

В чем же состоит идеал, выражаемый этим странным, с первого взгляда противоречивым, оксюморным сочетанием слов «научная поэзия»? Что нового хотят внести пионеры «научной поэзии» в искусство и чем их произведения должны, по их мысли, отличаться от других поэтических созданий [2].

Значительное место все статьи, посвященные «научной поэзии», отводят критике обычных, ныне господствующих приемов поэтического творчества, и эта критика очень характерна для стремления новой группы.

За немногими исключениями, современный поэт,— говорит Р. Гиль, — род фонографа. Он убежден, что его дело — запечатлевать, без всякой дальнейшей цели, в строфах, более или менее певучих, свои чувства. Современный поэт бродит по земле в поисках за впечатлениями, а его способность сочинять стихи записывает в ритмических строках все, что он переживает. Поэт влюблен, и вот он пишет стансы о силе страсти; он грустен и сочиняет

---

[1] Дух времени (*франц.*).

[2] Мы не ограничиваемся в нашем изложении идей «научной поэзии» пределами книги, заглавие которой выписано во главе этой статьи, но принимаем во внимание как основное сочинение Р. Гиля («En Méthode à l'Œuvre»), так и различные журнальные статьи.

скорбную элегию; он едет в Альпы, и появляется сонет к горным вершинам. Он не ставит своей поэзии никакой определенной задачи, работает без всякого плана и метода, не задумывается над тем, нужны ли кому-нибудь его признания.

Через это современная поэзия крайне эгоистична (или, как предпочитает выражаться Р. Гиль,— эготична). Только у очень немногих, исключительных людей разрозненные, интимные переживания представляют общий интерес. Но даже и эти исключительные личности, отличающиеся особо оригинальным строением души, только в отдельные минуты способны чувствовать по-новому, не так, как другие. Поэтому на два десятка интересных и нужных стихотворений у поэта-эготиста (например, у Верлэна) — две сотни лишних, повторяющих иными словами то, что не раз было сказано другими или им самим. И на такое повторение чужого обречены все поэты своего «я», ибо число простых чувств и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли даже не исчерпано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия.

С другой стороны, современная поэзия по большей части чужда современности. Сюлли-Прюдом был прав, когда говорил, что ничто из современных идей не проникает в сферу поэзии: ее господином остается, как в XVII веке, любовь и связанные с нею чувства. Изменяются воззрения человечества на природу и вселенную, на вопросы добра и зла; изменяются все взаимоотношения между людьми; изменяются все формы жизни; но поэзия как будто не замечает ничего из этого. Какие бы проблемы ни волновали современное общество, поэты не смеют к ним и приступиться и продолжают лепетать прежние песенки: о лунных ночах, о прелести весны, о красоте моря, о устах милой, о свирели пастушка. Мало того, несмотря на благородные усилия отдельных новаторов, каким был Бодлэр, каков в наши дни Верхарн, ввести в круг поэзии образы окружающей нас жизни, большинство поэтов до сих пор не может освободиться от аксессуаров романтизма и античности. Мы живем в мире телеграфов, телефонов, биржи, театров, ученых заседаний, океанских стимеров, поездов-молний, а поэты продолжают оперировать с образами, нам совершенно чуждыми, сохранившимися только в стихах, превращающими мир поэзии в мир неживой, условный.

«О счастливая Франция! — воскликнул в одной статье Катюль Мендес.— О счастливая Франция, не перестающая производить поэтов, еще и еще поэтов!» — Увы, которые все похожи друг на друга,— добавляет Р. Гиль. — В самом деле, все бессчетное число стихотворений, которое ежегодно сыплется на голову читателей, как из бездонного рога изобилия, в конце концов не более, как перепевы нескольких десятков, много сотни, давно знакомых тем. Что же удивительного, что поэзия многим начинает казаться делом не серьезным, в лучшем случае, приятным отдохновением между жизненными делами. Постепенно книги стихов переходят в руки юношей и светских дам, а люди мыслящие, люди трудящиеся считают, что у них нет времени на то, чтобы тратить его на знакомство с чужими чувствами.

Такому пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных переживаний, как чисто схоластической разработки однажды навсегда установленных тем,— искатели «научной поэзии» противополагают свой идеал искусства, сознательного, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью.

Основная идея Р. Гиля и его последователей состоит в том, что «*поэзия есть верховный акт мысли*». Поэтический образ есть результат синтезирующей способности нашего интеллекта. Поэтому поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе.

Это не значит, конечно, что поэзия должна повторять и пересказывать те же истины, которые уже найдены наукою. И Ренэ Гиль и его последователи несколько раз повторяют, что дело вовсе не в том, чтобы перелагать в стихи астрономию или социологию. Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке *своим методом* тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые в пределах своих средств пытается решить наша наука. Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпаемый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества, не личных, не местных, но всеобщих, всемирных.

«Поэзия должна стать страстной метафизикой человека и вселенной в их взаимоотношениях, познанных наукою»,—

пишет Р. Гиль [1]. Говоря о *«страстной* метафизике» («métaphysique émue»), он, если мы верно понимаем его мысль, хочет отличить метафизику-поэзию, выраженную в художественных образах, от метафизики-науки, как системы отвлеченных идей. Называя же поэзию «метафизикой», он хочет отличить ее от всякой отдельной научной дисциплины, как познание обобщающее, синтезирующее. Таким образом, он требует от «научной поэзии», чтобы ее создания давали нашему познанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли науки.

Но окружающая нас жизнь есть непосредственный и ближайший объект познания; из этого Р. Гиль выводит для поэзии обязательство быть «современной», а для поэта быть «певцом жизни». Конечно, поэзия не может при этом играть роль простого зеркала, безразлично и безучастно отражающего все явления текущей действительности, ибо отражать, повторять, не значит познавать. Поэзия должна осмысливать действительность, устанавливать ее отношения к постоянным законам истории и социологии. Пользуясь своим методом интуитивного синтеза, поэзия может стать предугадчицей будущего, и поэту вернется его древнее имя — vates, пророк.

Р. Гиль предостерегает, однако, от мысли, что он делает из поэзии служанку науки, ancillam scientiae. Только взаимодействие искусства и науки в силах создать истинную культуру данной эпохи. Поэзия должна дополнять науку и — обратно. Силой творческой интуиции поэт должен улавливать между элементами мира и жизни связи, еще не установленные точным знанием, и предугадывать новые пути, по которым наука может идти к новым завоеваниям. И если искусство должно отправляться от данных науки, то, в свою очередь, наука должна искать животворного дыхания в искусстве.

Поэзия, основанная на таких принципах, трактующая о вопросах, равно важных для всего человечества, занятая проблемами современности, уже не будет чем-то лишним и ненужным. Ученому, привыкшему наблюдать мир в одном определенном разрезе, она сообщит широкие обобщения, которые откроют ему новые перспективы в его

---

[1] René Ghil, Le Poéte philosophe. Ecrits pour l'art, Mars 1905.

науке; политическому деятелю поможет осмыслить данный исторический момент, его связь с прошлым и будущим; каждому мыслящему человеку даст стройное, строго продуманное миросозерцание. Можно надеяться, мечтает Р. Гиль, что замечательнейшие из книг стихов, задуманных и исполненных с этой точки зрения, станут в нашем обществе тем, чем были книги стихов на древнем Востоке — священными книгами [1].

Развивая идеи учителя, Ж. Дюамель пишет: «До сих пор оказывалось жизнеспособным и таким всегда будет только то искусство, которое мыслит... Но в тот век, когда плодотворное знание готовится поднять массы и властно подчиняет себе все способные к его восприятию умы,— в такой век искусство тем более должно мыслить, и притом не так, как мыслили целые годы тому назад, а так, как будут мыслить завтра. Неужели искусство поэзии, так долго бывшее лишь выражением своей эпохи, не может стать для человечества неким предвестником, вифлеемской звездою, не может замкнуть в своей лучезарной сокровищнице все сознательные надежды будущего!»

Согласно с новым идеалом поэзии должно измениться и представление о поэте. Прежнему типу «поэта-эготиста» Р. Гиль противопоставляет свой тип «поэта-философа».

Раньше всего, однако, Р. Гиль спешит оговориться, что он вовсе не думает, что одно изучение, одно старание может сделать человека поэтом. В силе остается старое правило, что «poetae nascuntur» [2]. Кто не одарен от природы даром интуитивного синтеза, тот, конечно, окажется неспособным выполнить те требования, которые предъявляет поэту «научная поэзия». Но тогда как прежде считалось достаточным одного этого дара или даже одной способности слагать стихи, «научная поэ-

---

[1] Р. Гиль предвидит, что эти будущие книги поэзии нельзя будет читать с той же легкостью, как многие современные сборники стихов, за утренним кофе, в вагоне. Но вряд ли такой метод чтения вообще подходит для создания истинной поэзии... Во всяком случае Р. Гиль просит любителей легкого чтения утешиться: рядом с «научной поэзией», конечно, будет существовать и поэзия бессмысленная, как сейчас рядом с истинной литературой существуют бульварные романы.

[2] Поэтами рождаются *(лат.)*.

вия» требует от своих деятелей много другого и большого.

Еще недалеко то время, когда наивно верили, что поэт безнаказанно может быть глупцом или невеждою (или, как подсмеивался наш И. И. Дмитриев, что поэту потребны только: «отвага, рифмы, жар»). Но писатель, который хочет в своей поэзии дать «страстную метафизику», который хочет в своих стихах осмысливать современность,— должен стоять на уровне современного знания и обладать сознательным миросозерцанием. «Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!» — с безнадежностью восклицал Ж. Бизе. Но что делало Гомера — Гомером и Данте — автором «Божественной Комедии»? Не то ли, что они были просвещеннейшими людьми своего времени? Подобно этому, без своих обширных научных познаний, без смелости своей анализирующей мысли, вряд ли Гёте мог бы стать величайшим немецким поэтом XIX века. Высокая культура ума — бесспорно первый шаг для поэта, чтобы стать «сегодняшним Данте».

Поэты нашего времени отправляются от непосредственного чувства, от настроения. Для созданий «научной поэзии» исходной точкой должна быть сознательная мысль. «Ничто, кроме любви, неспособно вполне наполнить сердце»,— утверждал Сюлли-Прюдом. Надо надеяться, что искание истины может быть столь же страстным, как искание счастия. «Если мы будем мыслить научно,— пишет Р. Аркос,— это не помешает нам остро чувствовать. Не значит ли повторять всем известное, говоря, что эмоция может быть следствием раздумья». «И разве не был великим поэтом, — спрашивает Ж. Дюамель,— тот, для кого мысль: быть или не быть, явилась источником мучительной и страдальческой эмоции?»

Должен будет измениться и метод работы поэта. Сборник стихов станет не случайной грудой разнородных пьес, но книгой, задуманной и исполненной по определенному плану. Предприняв свой труд, сообразно со своими способностями и познаниями, поэт будет методически стремиться к его осуществлению. Он не будет более беспорядочно гоняться по свету за впечатлениями, но ему придется, подобно ученому, производить подготовительные работы, делать наблюдения и опыты, учиться и думать. При таком методе работы поэты, даже не одаренные исключительным, из ряду вон выходящим талантом, те, которые теперь

заваливают книжный рынок хламом ненужных стихотворных жалоб, будут в состоянии исполнить, хотя бы и небольшое, но нужное, полезное дело в искусстве.

Р. Гиль предвидит, что в виде возражения ему укажут на бессознательность художественного творчества, и со всей решительностью отрицает эту пресловутую бессознательность. Путем подробного анализа «вдохновения» [1] он устанавливает, какую роль играет в художественном творчестве элемент сознательного и подсознательного. Его вывод тот, что «вдохновение», или, что то же, «интуиция»,— необходимо во всякого рода работе мысли, в науке, как в искусстве. Все великие художественные открытия были совершены силою интуиции, хотя исходными точками для них и были положительные данные. Следовательно, и поэт может творить «вдохновенно», отправляясь от данных науки и философии. Этот вывод всего менее может изумить нас, русских, так как нам памятны слова нашего Пушкина: «вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Таким образом, если осуществятся идеалы «научной поэзии», поэзия станет сознательной и мыслящей. Если до сих пор обычным символом поэзии был образ *слепца*-Гомера, то тогда его придется заменить образом *провидца*-Орфея.

III

Таково учение пионеров «научной поэзии». Наше личное отношение к их теории должно зависеть от двух причин. Во-первых, от решения вопроса, насколько осуществимы их мечтания; во-вторых, от нашего взгляда на взаимоотношение «искусства» и «науки».

Сами деятели «научной поэзии» указывают, что они вовсе не отделяют себя от всего исторического развития искусства, вовсе не мечтают начать что-то совсем новое, еще никогда не бывалое.

«Мне выпала честь,— пишет Р. Гиль,— в наши дни выставить эту идею («научной поэзии»). Говорю «в наши дни», потому что какой же отдельный человек может быть вообще *началом* чего-то. Не довольно ли уже той гордости, что я решился возобновить великую традицию поэтов

---

[1] De la Poésie scientifique, pp. 36—41.

так называемых «священных книг» Востока, поэтов, ближайшими к нам преемниками которых были, конечно, Лукреций, Гёте и Шелли».

Р. Аркос говорит еще определеннее: «Многие раньше нас шли по тому же пути. Среди многих других, в Элладе: Парменид, Эмпедокл; в Риме: Лукреций, Манилий, Пруденций; в средние века: Готье-де-Мец; в XVI веке: Дю-Барта, Агриппа д'Обинье; позже, в Германии: Гёте; в Англии: Шелли; у нас, во Франции: Эмиль Верхарн. Да и большая часть других поэтов мыслила в своих произведениях, по крайней мере иногда. То не всегда было удачно и никогда не было методично, но было».

Таким образом «научная поэзия» хочет продолжить некоторую традицию, идущую из самой глубокой древности. И, поскольку новая школа избирает своим образцом Гёте, мы, конечно, можем только приветствовать ее. У самих же представителей новой школы пока слишком мало произведений чисто поэтических, чтобы можно было судить их теорию «по плодам ее». Да вряд ли это и было бы справедливо. Эстетическая теория может быть глубоко истинной, хотя бы сами ее защитники и не умели ее доказать художественными созданиями. На их стихи, рассказы и романы надо смотреть только как на первые опыты, как на образцы тех созданий, которые могут возникнуть позднее.

Ренэ Гиль предпринял обширную эпопею, которой не дал особого названия, озаглавив ее просто «Поэма» — «Œuvre». Ему хотелось бы в ней обозреть все судьбы нашей планеты, начиная с первых космических процессов до всей сложности современной социальной жизни. До последнего времени появилось десять томиков этой «Поэмы» [1]. Первая часть начинается гимнами, которые славят величие первых проявлений земного бытия, жизнь еще хаотическую, формы еще зыбкие, легко переходящие одна в другую. Вторая книга посвящена нашей мечте о золотом веке, о рае прошлого. Выведена человеческая чета, два ребенка, которые от бессознательной радости постепенно переходят к величию любви и страсти. Действие совершается в идеальной среде, и в душах этих детей «нет ни

---

[1] Начато новое издание «Поэмы»: René Ghil. Œuvre, Edition nouvelle et revue, A. Messein éd. Paris 1905—1907. (Вышло 3 тома.)

атавизма прошлого, ни тягостной ответственности за грядущее». Две отдельных книги, «Шаги человека» и «Крыши людей», изображают жизнь первобытного человека согласно с данными современной антропологии, его «первые шаги» по земле, его «первые кровли», под которыми впервые из племени выделились семьи... и т. д.

«Поэма», подобно «Трактату о слове», написана языком крайне трудным. Р. Гиль строго придерживался в ней своего учения о том, как должно пользоваться в поэзии словом [1]. Нет сомнения, что слово, в стихе, производит свое впечатление не только той идеей, которую оно означает, но и самым своим звуком. На этом основано все очарование ритма и вся музыка стиха. Р. Гиль требует, чтобы звук слова, его фонетическая сила, всегда, на всем протяжении каждого поэтического произведения, соответствовал идейному значению слова (обычно в поэзии мы видим это лишь в отдельных, счастливых местах). Так гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками, и словами, в которых преобладают глухие и медленные звуки. Для гимнов золотому веку выбраны напевы гиератических плясок, слова короткие, приятные, ласкающие самым своим звуком. Для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но звучащие сурово, так что по звуку речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам.

Гораздо менее характерны произведения других приверженцев «научной поэзии». Ренэ Аркос и Ж. Дюамель издали только по одной книге стихов, явно своих первых творческих опытов [2]. В книге Аркоса интересны поэмы, воспевающие космическую жизнь земного шара. Значительную часть книги составляют стихи, посвященные критике христианства и исканию новой веры. Книга Ж. Дюамеля пытается пересказать совершающуюся в душе

---

[1] Это учение под названием «Словесной инструментовки» («Instrumentation verbale») занимает значительное место во всех теоретических сочинениях Р. Гиля. Мы не нашли нужным подробно излагать это учение, так как не считаем его органически связанным с теорией «научной поэзии».

[2] G. Duhamel, Des Légendes. Des Batailles Ed. de «l'Abbaye», P. 1907. R. Arcos, La Tragédie des Espaces, Ed «l'Abbaye», P. 1906.

борьбу между пессимизмом чувства и оптимизмом веры в лучшее будущее человечества. Жюль Ромэн, в своей книге стихов [1], изучает коллективную душу, ту, которая возникает в определенной группе людей: в толпе на улице, в роте солдат, в собрании слушателей, в аудитории, в похоронной процессии и т. д. То же он делает и в своем романе [2], в котором, к сожалению, слишком выступает на вид тенденция. Шарль Вильдрак, издавший уже две книги [3], ставит себе целью выяснить в ряде лирических и эпических стихотворений положение и назначение поэта в современном обществе.

Значительнее этих опытов, в которых много нетвердости дебютантов, надо признать попытки другого поэта, который хотя и не примыкает непосредственно к движению «научной поэзии», но пользуется в среде ее деятелей исключительным уважением и любовью. Я говорю о Эмиле Верхарне. Большая часть его последних созданий близко подходит к тому идеалу, который выставляют искатели «научной поэзии», но особенно надо это сказать о его книге стихов, озаглавленной «La Multiple Splendeur» [4]. Книга открывается поэмой, посвященной «миру» в его целом; далее следует поэма о слове, угадывающая новейшие гипотезы языкознания; еще далее поэт пытается явить в одном образе «древние царства», царства Месопотамии и долины Нила; из других поэм назовем такие, как «Европа», «Избранники», «Идеи»... Книга полна, можно сказать переполнена мыслью, несмотря на свою стихотворную форму, и дышит самой жгучей современностью. Она, пожалуй, больше, чем все теоретические рассуждения, способна убедить в возможности «научной поэзии».

Что касается до отвлеченного вопроса об отношениях «науки» и «поэзии», то нам кажется, что современная эстетика будет скорее на стороне искателей «научной поэзии», чем против них.

Повидимому, новейшая критика решительно разрушает все до сих пор выставленные учения о конечной *цели*

---

[1] Jules Romains, La Vie unanime, Edition de «l'Abbaye», Paris 1908.

[2] Jules Romains, Le bourg Régénéré, Messein éd. P. 1907.

[3] Charles Vildrac, Poèmes, Paris 1905; Charles Vildrac, Jmages et Mirages, Edition de «l'Abbaye», Paris 1908.

[4] Emile Verhaeren, La Multiple Splendeur, Société du «Mercure de France», Paris 1906.

искусства, в том числе идущую от Аристотеля теорию «подражания» (mimesis), гегелевскую теорию «Красоты», шиллер-спенсеровскую теорию «бесцельной игры», сенсуалистическую теорию особого «эстетического удовольствия» и теорию «общения», которую у нас отстаивал Л. Толстой. Таким образом, поле очищено для того, чтобы могла утвердиться теория, выставленная А. Потебнею, об искусстве, как особом методе познания.

А. Потебня, продолжая работы В. Гумбольдта, обратил внимание на замечательный параллелизм между творчеством языка и творчеством художника. Язык, согласно с выводами В. Гумбольдта, возник прежде всего не как средство общения, но как средство познания. Первобытный человек давал название предмету, чтобы выделить его из числа других и через то знать его. Подобно этому художник, создавая свой художественный образ, стремится нечто осмыслить, осознать. Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность. Все искусство есть особый метод познавания [1].

Становясь на эту точку зрения, мы находим между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются. Метод науки (говоря в общих терминах)— анализ; метод искусства — синтез. Наука путем сравнений, сопоставлений, соотношений пытается разложить явления мира на их составные элементы. Искусство путем аналогий жаждет связать элементы мира в некоторые целые. Наука, следовательно, дает те элементы, из которых творит художник, и искусство начинается там, где наука останавливается. Это вполне совпадает с учением «научной поэзии».

Если мы обратимся к мнениям самих художников, то заметим, что независимо от разделяемых ими тех или других философских учений они всегда считали своей конечной целью: искание истины. «Rien n'est beau que le vrai» [2],— сказал Буало, и ложеклассики были убеждены, что их искусство есть искусство истины. Сменившие их романтики думали, что они возвращают искусство к жизни, к при-

---

[1] Замечательно, что эта идея с большой силой и, конечно, совершенно независимо от разысканий А. Потебни выражена в той поэме Э. Верхарна о слове, о которой мы только что говорили (в сборнике «La Multiple Splendeur»).

[2] Нет ничего прекраснее истины (*франц.*).

роде, к правде. Реалисты, осмеивая романтиков, утверждали, что правда, реальность в искусство введена ими. Импрессионисты спорили с реалистами, доказывая, что нет иной правды, кроме правды впечатления и правды мгновения. Символисты учат нас, что непостижимую сущность вещей или явлений (а стало быть и их реальнейшую реальность) выразить можно только в символе и т. д., и т. д., на протяжении всей истории искусства.

Заметим еще, что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии.

1909

Ф. И. ТЮТЧЕВ

СМЫСЛ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

I

Книжка в триста небольших стихотворений, из которых около трети переводных, четыре статьи да ряд писем,— вот все литературное наследие Тютчева. Но Фет, в своей надписи на сборнике стихов Тютчева, справедливо сказал столько раз после повторенные слова:

Муза, правду соблюдая,
Глядит, и на весах у ней
Вот эта книжка небольшая,
Томов премногих тяжелей.

Поэзия Тютчева принадлежит к самым значительным, самым замечательным созданиям русского духа.

К поэзии Тютчева можно подходить с трех разных точек зрения: можно обратить внимание на выраженные в ней мысли, можно постараться выявить ее философское содержание, можно, наконец, остановиться на ее чисто художественных достоинствах. Со всех трех точек зрения поэзия Тютчева заслуживает величайшего внимания.

Для Тютчева, как сказал еще И. С. Аксаков, «жить — значило мыслить». Не удивительно поэтому, что его стихи всегда полны мысли. В каждом его стихотворении чувствуется не только острый глаз и чуткий слух художника, но и ум мыслителя.

В целом ряде стихотворений Тютчева мысль даже стоит на первом месте. Это те его стихи, в которых он излагает

свои излюбленные политические взгляды. Параллельно он развивал их в своих статьях. Эти взгляды образуют стройную систему убеждений о провиденциальной роли славянства и России в судьбах мира и приближаются к учению славянофилов 40-х и 50-х годов. Более или менее исчерпываются эти взгляды Тютчева уверенностью, что России предстоит собрать воедино «славян родные поколенья» и образовать великое православное государство, спаянное единой верой и «любовью». Исполнение этого ожидания связано с темным «пророчеством» о том, что столицей славянского мира должна стать «возобновленная Византия», а ее святыней — христианский алтарь, вновь поставленный в святой Софии.

Пади пред ним, о царь России,
И встань как всеславянский царь! —

восклицал Тютчев в 1850 году, незадолго до Крымской войны.

Иногда у Тютчева мысль просто изложена в стихотворной форме, и это, бесспорно, самые слабые из его созданий («Тогда лишь в полном торжестве», «Ватиканская годовщина», «Хотя б она сошла с лица земного», «Славянам»). Чаще у Тютчева мысль облекается в образ, становится символом («Смотри, как запад загорелся», «Море и утес», «Рассвет», «Ужасный сон отяготел над нами»). Некоторые из таких стихотворений говорят даже больше, чем хотел сказать сам поэт. Так, например, в образах «моря» и «утеса» Тютчев думал представить бессилие революционных сил перед мощью русского мира. Но мы вправе подставить под это стихотворение иное, более широкое содержание, и стихи не утратят для нас своего очарования.

Отдельно стоят стихотворные раздумия Тютчева, не связанные с какими-либо политическими событиями. Это, по большей части, размышления по поводу вековечных загадок мира и человеческой жизни («Через Ливонские я проезжал поля», «Близнецы», «Два голоса», «Две силы есть, две роковые силы», «Природа — Сфинкс», «По дороге во Вщиж»). Их строфы, двустишия и отдельные стихи образуют блестящие афоризмы, давно вошедшие в обиход русской речи. Кто, например, не знает таких выражений, как: «Мысль изреченная есть ложь», «В Россию можно только верить», «День пережит, и слава богу», любовь — «поединок роковой», природа «о днях былых молчит» и т. д.

Такие же афоризмы порой вкраплены у Тютчева и в те стихи, в которых в целом над мыслью преобладает чувство.

Есть у Тютчева и два-три стихотворения, которые — как это обычно у французских поэтов XVIII века — держатся исключительно на остроумии, и среди них такое значительное, как «Я лютеран люблю богослуженье»...

Однако, как ни интересны, как ни замечательны те мысли, которые Тютчев прямо высказывает в своих стихах, мысли, продуманные им, осознанные,— гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи «бессознательно», т. е. в силу тайной творческой интуиции. Это, так сказать, те подземные ключи, которыми питается его поэзия, которые ей дают ее несокрушимую силу и ее несравненную красоту. Тютчев в своих статьях, в своих рассудочных стихотворениях — остроумный, хотя немного парадоксальный диалектик; в метафизической основе своей поэзии Тютчев — глубокий мыслитель, самостоятельно, под своим углом зрения, освещающий тайны мира.

II

Исходную точку мировоззрения Тютчева, кажется нам, можно найти в его знаменательных стихах, написанных «По дороге во Вщиж»:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезою природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Подлинное бытие имеет лишь природа в ее целом. Человек лишь «греза природы». Его жизнь, его деятельность — лишь «подвиг бесполезный». Вот философия Тютчева, его сокровенное миросозерцание. Этим широким пантеизмом объясняется едва ли не вся его поэзия.

Вполне понятно, что такое миросозерцание прежде всего приводит к благоговейному преклонению перед жизнью природы:

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык! —

говорит Тютчев о природе. Эту душу природы, этот язык и эту ее свободу Тютчев стремится уловить, понять и объяснить во всех ее проявлениях. С поразительным проникновением в тайны стихийной жизни изображает Тютчев и «Первую встречу весны», и «Весенние воды», и «Летний вечер», и «Кротость осенних вечеров» и «Чародейкою зимою околдованный лес», и «Утро в горах», и «Полдень мглистый», и «Ночные голоса», и «Светозарный месяц», и «Первую грозу», и «Грохот летних бурь», и «Радугу», и «Дождь», и «Зарницы»... Все в природе для Тютчева живо, все говорит с ним «понятным сердцу языком», и он жалеет тех, при ком леса молчат, пред кем ночь нема, с кем в дружеской беседе не совещается гроза.

Стихи Тютчева о природе — почти всегда страстное признание в любви. Тютчеву представляется высшим блаженством, доступным человеку,— любоваться многообразными проявлениями жизни природы. Его заветное желание — «в бездействии глубоком» весь день «пить весенний теплый воздух» да «следить на высоком небе облака». Он утверждает, что перед «цветущим блаженством мая» ничто самые утехи рая. Он говорит об «умильной прелести» осенних вечеров, об «обаятельной тайне» июньской ночи, об «ослепительной красе» оснеженного леса. О весне восклицает он: «что́ устоит перед дыханьем и первой встречею весны!», о радуге — «какая нега для очей!», о грозе — «люблю грозу в начале мая!», о море — «как хорошо ты, о море ночное!» Наконец, он и прямо исповедует свою любовь к природе в восторженных стихах:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-земля!

И не только «блаженство», «прелесть», «обаяние» видит Тютчев в явлениях природы, но и нечто высшее, чем человеческая жизнь, нечто божественное, святое. Весну он прямо называет «божеством» («Как ни гнетет рука судьбины»). Так же «божествами родными» называет он горные вершины. Монблан кажется ему «откровеньем неземным»; во вспышках зарниц угадывает он решение какого-то «таинственного дела»; даже осенняя дремота засыпающего перед зимой леса представляется ему «вещей». Вот почему «непорочные лучи» звезд противопоставляет он «смертным взглядам» людских безумных толп; вот почему высоты, на которых «смертной жизни места нет» и где «слышна лишь

жизнь природы», считает он странами более «чистыми», нежели наш мир,— странами, где витают «ангелы» («Над виноградными холмами», «Хоть я и свил гнездо в долине»). Вот почему, также, странник, который отдался миру природы, становится лицом священным, «гостем благих богов».

Напротив, в жизни человеческой все кажется Тютчеву ничтожеством, бессилием, рабством. Для него человек перед природой — это «сирота бездомный», «немощный» и «голый». Только с горькой насмешкой называет Тютчев человека «царем земли» («С поляны коршун поднялся»). Скорее он склонен видеть в человеке случайное порождение природы, ничем не отличающееся от существ, сознанием не одаренных. «Мыслящий тростник» — вот как определяет человека Тютчев в одном стихотворении. В другом, как бы развивая эту мысль, он спрашивает : «Что ж негодует человек, сей *злак земной*?» О природе, в ее целом, Тютчев говорит определенно: «в ней есть свобода», в человеческой жизни видит он лишь «призрачную свободу». В весне, в горных вершинах, в лучах звезд Тютчев видит божества; напротив, о человеке говорит он:

. . . не дано *ничтожной пыли*
Дышать божественным огнем.

Но человек не только — ничтожество, малая капля в океане природы,— он еще в ней начало дисгармонирующее. Человек стремится утвердить свою обособленность, свою отдельность от общей мировой жизни и этим вносит в нее разлад. Сказав о той певучести, какая «есть в морских волнах», о «стройном мусикийском шорохе», струящемся в камышах, о «полном созвучии» во всей природе, Тютчев продолжает:

Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем...

В другом, не менее характерном, стихотворении Тютчев изображает старую «Итальянскую виллу», покинутую много веков назад и слившуюся вполне с жизнью природы. Она кажется ему «блаженной тенью, тенью елисейской»... Но едва вступил в нее вновь человек, как сразу «все смутилось», по кипарисам пробежал «судорожный трепет», замолк фонтан, послышался некий невнятный лепет. Тютчев объясняет это тем, что

злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла.

Чтобы победить в себе «злую жизнь», чтобы не вносить в мир природы «разлада», надо с нею слиться, раствориться в ней. Об этом определенно говорит Тютчев в своем славословии весне:

Игра и жертва жизни частной,
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!..
И жизни божески-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

В другом стихотворении («Когда что звали мы своим») он говорит о последнем утешении — исчезнут в великом «все» мира, подобно тому как исчезают отдельные реки в море. И сам Тютчев то восклицает, обращаясь к сумраку: «Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай!», то высказывает желание «всю потопить свою душу» в обаянии ночного моря, то, наконец, с великой простотой признается: «Бесследно все, и так легко не быть!»

Тютчев спрашивает себя:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник!

Он мог бы и дать ответ на свой вопрос: оттого, что человек не ищет слияния с природой, не хочет «отвергнуть чувств обман», т. е. веру в обособленность своей личности. Предугадывая учение индийской мудрости,— в те годы еще мало распространенное в Европе,— Тютчев признавал истинное бытие лишь у мировой души и отрицал его у индивидуальных «я». Он верил, что бытие индивидуальное есть призрак, заблуждение, от которого освобождает смерть, возвращая нас в великое «все». Вполне определенно говорит об этом одно стихотворение («Смотри, как на речном просторе»), в котором жизнь людей сравнивается с речными льдинами, уносимыми потоком «во всеобъемлющее море». Они все там, большие и малые, «утратив прежний образ свой», сливаются «с роковой бездной». Тютчев сам и объясняет свое иносказание:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты — человеческое я:
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя!

Истинное бессмертие принадлежит лишь природе, в ее целом, той природе, которой «чужды наши призрачные годы». Когда «разрушится состав частей земных», все зримое будет покрыто водами,—

И божий лик изобразится в них.

Даже любимые дети природы, не знающие с ней разлада: лес, река, поля,— приближаются к этому бессмертию. Им дана жизнь многих столетий. Они, словно «с берегов иного света», доходят до нас из прошлых веков («Через Ливонские я проезжал поля»). В далеком будущем они останутся такими же, каковы они сегодня:

Пройдут века,
Так же будет в вечном строе
Течь и искриться река
И поля дышать на зное...

Между тем человека ждет полное исчезновение. «Всепоглощающей и миротворной бездной» приветствует природа «бесполезный подвиг людей». «*Бесследно* все»,— говорит Тютчев о судьбе людей и добавляет с безнадежностью:

то уйдет *всецело*,
Чем ты дышишь и живешь...

Замечательно, что в пантеистическом обожествлении природы Тютчев-поэт как бы теряет ту свою веру в личное божество, которую со страстностью отстаивал он, как мыслитель. Так, в ясный день при обряде погребения, проповедь ученого, сановитого пастора о крови Христовой уже кажется Тютчеву только «умной пристойной речью», и он противополагает ей «нетленно-чистое» небо и «голосисто реющих в воздушной бездне» птиц. В другую минуту, «лениво дышащим полднем», Тютчеву сказывается и самое имя того божества, которому действительно служит его поэзия,— имя «великого Пана», дремлющего в пещере нимф... И кто знает, не к кругу ли этих мыслей относится странное восклицание, вырвавшееся у Тютчева в какой-то тяжелый миг:

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении творца,
И смысла нет в мольбе!

III

Из противоположения бессилия личности и всемогущества природы возникает страстное желание хотя на краткое мгновение заглянуть в тайные глубины космической жизни, в ту ее душу, для которой все человечество —лишь минутная греза. Тютчев это желание называет жаждою «слиться с беспредельным» («О чем ты воешь,ветр ночной»). Ему кажется, что человеческая душа — «в узах заключенный дух», который «на волю просится и рвется» («Ю. Ф. Абазе»).

Отсюда — тяготение Тютчева к «древнему родимому хаосу». Этот хаос представляется ему исконным началом всякого бытия, из которого вырастает и сама природа. Хаос — сущность, природа — его проявление. Все те минуты в жизни природы, когда «за оболочкой зримой» можно узреть «ее самое», ее темную сущность, Тютчеву дороги и желанны.

Такие минуты чаще всего наступают в темноте ночи. Днем стихия хаоса незрима, так как между человеком и ею наброшен «покров златотканный», «золотой ковер»,— все проявления жизни природы. Ночью этот ковер падает, и человек стоит

Лицом к лицу пред пропастию темной.

Тютчев добавляет: «Вот отчего нам ночь страшна». Но для него самого ночь была скорее соблазнительна. Он был уверен, что ночью, «в тиши всемирного молчанья»,

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Ночью можно подглядеть таинственную жизнь хаоса, потому что ночью в пристани оживает «волшебный челн» грезы, сновидения и уносит нас

В неизмеримость темных волн.

Не менее дороги Тютчеву те явления природы, в которых «хаотическое» выступает наружу,— и прежде всего гроза. Грозе посвящено несколько лучших стихотворений Тютчева. В беглых зарницах, загорающихся над землею, усматривал он взор каких-то «грозных зениц». Другой раз казалось ему, что этими зарницами ведут между собою беседу какие-то «глухонемые демоны», решающие некое

«таинственное дело». Или, наконец, угадывал он гигантскую незримую пяту, под которой гнулись, в минуты летних бурь, лесные исполины. И, прислушиваясь к сетованиям ночного ветра, к его песням «про древний хаос про родимый», сознавался Тютчев, что его ночная душа *жадно*

Внимает повести *любимой*...

Но не только во внешней природе можно подсмотреть хаос: таится он в самом человеке. Подобно тому как ночь, как гроза, как буря, как ночной ветер, влекло к себе Тютчева все хаотическое, что порою вскрывается в наших душах, в нашей жизни. Во всех основных проявлениях нашей жизни, в любви и в смерти, во сне и в безумии, открывал Тютчев священное для него начало хаоса.

Любовь для Тютчева не светлое, спасающее чувство, не «союз души с душой родной», как «гласит преданье», но «поединок роковой», в котором

Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.

Любовь для Тютчева всегда страсть, так как именно страсть близит нас к хаосу. «Пламенно-чудесной игре» глаз Тютчев предпочитал «угрюмый, тусклый огнь желанья»; в нем находил он «очарование сильней». Соблазн тайной, запретной любви он ставил выше, чем «невозвратный румянец стыдливости», т. е. любовь «греховную» выше «невинной», и оправдывал свой выбор тем, что, полные, как бы кровью, своим соком, виноградные ягоды прекраснее, чем чистые, ароматные розы... Самую страсть Тютчев называл «буйной слепотой» и тем как бы отождествляет ее с ночью. Как слепнет человек во мраке ночи, так слепнет он и во мраке страсти, потому что и тут и там он вступает в область хаоса.

В то же время смерть для Тютчева, хотя он склонен был видеть в ней полное и безнадежное исчезновение, исполнена была тайного соблазна. В замечательном стихотворении «Близнецы» он ставит на один уровень смерть и любовь, говоря, что обе они «обворожают сердца своей неразрешимой тайной»:

И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней,
Ей предающего сердца.

Может быть, этот соблазн смерти заставлял Тютчева находить красоту во всяком умирании. Он видел «таинственную прелесть» в светлости осенних вечеров, ему нравился «ущерб», «изнеможенье», «кроткая улыбка увяданья». «Как увядающее мило!» — воскликнул он однажды. Но он и прямо говорил о красоте смерти. В стихотворении «Mal'aria», любовно изобразив «высокую безоблачную твердь», «теплый ветр, колышащий верхи дерев», «запах роз», он добавляет:

...и это все есть смерть!

И тут же восклицает восторженно:

Люблю сей божий *гнев*, *люблю* сие незримо
Во всем разлитое таинственное *зло*...

Вместе со смертью влекло к себе Тютчева все роковое, все сулящее гибель. С нежностью говорит он о «сердце, жаждущем бурь». С такой же нежностью изображает душу, которая «при роковом сознании своих прав», сама идет навстречу гибели («Две силы есть, две роковые силы»). В истории привлекают его «минуты роковые» («Цицерон»). В глубине самого нежного чувства усматривает он губительную, роковую силу. Любовь поэта должна погубить доверившуюся ему «деву» («Не верь, не верь поэту, дева»); птичка должна погибнуть от руки той девушки, которая вскормила ее «от первых перушек» («Не даром милосердым богом»), причем поэт добавляет:

Настанет день; день *непреложный*,
Питомец твой неосторожный
Погибнет от руки твоей.

И почти тоном гимна, столь для него необычным, Тютчев славит безнадежную борьбу с Роком человека, заранее осужденного на поражение:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец!

В этом постоянном влечении к хаосу, к роковому для человека, Тютчев чувствовал свою душу «жилищею двух миров». Она всегда стремилась переступить порог «второго» бытия. И Тютчев не мог не задавать себе вопроса, возможно ли переступить этот порог, доступно ли человеку «слиться с беспредельным».

Уже в одном юношеском стихотворении («Проблеск») Тютчев дал отрицательный ответ на этот вопрос. Заглянуть в хаос можно лишь на краткое мгновенье:

Мы в небе скоро устаем,
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Развивая эту мысль, Тютчев приходит к выводу, что всякое человеческое знание обречено на недостоверность. Сущность бытия — хаос, тайна; человеку хаос недоступен; следовательно, мир для человека непостижим. Поэтическое выражение этой мысли Тютчев нашел в сравнении «смертной мысли» с фонтаном. Струя водомета может достигнуть лишь определенной, «заветной» высоты, после чего осуждена «пылью огнецветной ниспасть на землю». То же и человеческая мысль:

Как жадно к небу рвешься ты,
Но длань незримо-роковая
Твой луч упорный, преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Отсюда был уже один шаг до последнего вывода: «Мысль изреченная есть ложь!» И Тютчев этот вывод сделал...

Но если «мысль», т.е. всякое рассудочное познание, есть ложь, то приходится ценить и лелеять все не-рассудочные формы постижения мира. И действительно, Тютчев с исключительным пристрастием относился к мечте, к фантазии, ко сну. Он говорит, что поэт в мире живет «как в царстве снов» («На камень жизни роковой»). Он клянет «рассудок», который «все опустошил» («А. Н. М.»). В стихотворении «Как океан объемлет шар земной» сны названы особой «стихией», неодолимо влекущей к себе человека. В замечательном стихотворении «Сон на море» Тютчев рисует новый мир, открывающийся в сновидениях: сады, лабиринты, чертоги, столпы, неведомые лица, волшебные твари, таинственные птицы... В послании «Е. Н. Анненковой» Тютчев прямо прославляет мир фантазии, в котором «другую видим мы природу», говоря:

Все лучше там, светлее, шире,
Так от земного далеко,
Так розно с тем, что в нашем мире...

Наконец, в стихах о «Безумии» есть темное влечение к этому состоянию души, которое хотя и названо «жалким»,

но при котором все же возможно «мнить», что слышишь, угадываешь тайную жизнь природы...

Из сознания непостижимости мира вытекает другое — невозможность выразить свою душу, рассказать свои мысли другому:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

Как бессильна человеческая мысль, так бессильно и человеческое слово. Перед прелестью природы Тютчев живо ощущал это бессилие и сравнивал свою мысль с «подстреленной птицей». Не удивительно поэтому, что в одном из самых своих задушевных стихотворений он оставил нам такие суровые советы:

Молчи, скрывайся и таи
И думы и мечты свои!
Лишь жить в самом себе умей...

В полном согласии с этим своим учением, Тютчев говорил о себе:

Душа моя, элизиум теней!
Что̀ общего меж жизнью и тобою!

Это — второй полюс миросозерцания Тютчева. Отправляясь от принятия всех проявлений жизни, от восторженного «пристрастья» к матери-земле, Тютчев кончает как бы полным отрицанием жизни. Прекрасен мир, но истинная сущность его красоты не доступна человеку, который лишь напрасно порывается к ней. Так, «ива» своими «дрожащими листами», «словно жадными устами», ловит беглую струю, которая безнадежно убегает мимо и «смеется» над ней...

«Мир дневной, в полном блеске проявлений» и «хаос ночной», «древний», «родимый»,— вот те два мира, жилицею которых одновременно была душа Тютчева. Поэтому и лиры у Тютчева было две, впрочем, дивно согласованных между собою. Первая была посвящена поэзии, воспевающей «блеск проявлений» дневного мира, поэзии умиротворяющей, явной. Это о ней сказал Тютчев:

Она с небес слетает к нам,
Небесная — к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Другая была посвящена хаосу и стремилась повторить «страшные песни», взрывающие в сердце «порой неистовые звуки». Эта поэзия хотела говорить о роковом, о тайном, и ей, чтобы пробудиться, нужен был «оный час видений и чудес», когда душа *теряет память* о своем дневном существовании. О часе таких вдохновений говорит Тютчев:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу,
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах...

Таковы, в самых общих чертах, предпосылки поэзии Тютчева, частью несознанные им самим; таковы берега и подводные течения его творчества.

IV

Что касается того внешнего выражения, какое нашла эта поэзия в стихах Тютчева, то прежде всего надо принять во внимание, что он воспитался на образцах немецкой поэзии. Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер, и, в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии Гёте,— вот его главные учители. Тютчев ценил Гюго, Ламартина, кое-кого еще из французов, но дух их поэзии, их «манера» были ему чужды. Поэзия Тютчева, в лучших своих созданиях, жива не метафорами и антитезами, как поэзия французская, но целостностью замысла и певучестью строфы, как поэзия немецкая...

У своих русских предшественников Тютчев почти ничему не учился. В ранних его стихах есть влияние Жуковского и, отчасти, Державина; позднее Тютчев кое-что воспринял у Пушкина. Но в целом его стих крайне самостоятелен, своеобычен. У Тютчева совершенно свои приемы творчества и приемы стиха, которые в его время, в начале XIX века, стояли вполне особняком. В этом, может быть, кроется причина того, что так долго не умели оценить поэзию Тютчева.

Самый любимый и вместе с тем совершенно самостоятельный прием творчества Тютчева состоит в проведении полной параллели между явлениями природы и состояниями души. В стихах Тютчева граница между тем и дру-

гим как бы стирается, исчезает, одно неприметно переходит в другое. Нигде не сказалось это так ясно, как в стихотворении «В душном воздухе молчанье», где предчувствие грозы, томление природы, насыщенной электричеством, так странно гармонирует с непонятным волнением девы, у которой «мутится и тоскует» влажный блеск очей. Столь же замечательны в этом отношении стихи «Слезы людские, о слезы людские» и «Дума за думой, волна за волной». Может быть, менее тонко, резче проведено сравнение в стихотворении «Фонтан». Нередко второй член сравнения у Тютчева опущен, и перед нами только символ, только образ из мира природы, а то, что́ ему соответствует в мире души, предоставляется угадать. Таковы стихи «Что ты клонишь над водами».

На этом совпадении явлений внешнего мира и мира внутреннего основана особенность эпитетов Тютчева. Пушкин умел определять предметы по их существу; Тютчев стремился их определять по впечатлению, какое они производят в *данный миг*. Именно этот прием, который теперь назвали бы «импрессионистическим», и придает стихам Тютчева их своеобразное очарование, их магичность.

Сливая внешнее и внутреннее, Тютчев может говорить о «всемирном благовесте солнечных лучей», о «румяном, громком восклицанье» утреннего луча, о том, как «небо протекло по жилам эфирною струею», как звезды «небесный свод приподняли своими влажными глазами», как «живые благовонья бродят в сумрачной тени», как «море баюкает сны тихоструйною волною». Этим объясняется, почему у Тютчева звезды — «чуткие», луна — «магическая», мгла — «очарованная», день — «как бы хрустальный», тьма — «гремящая», стан — «оправлен в магнит», голос жаворонка — «гибкий, резвый», сон — «волшебнонемой», час — «мертвый»; почему у него деревья «поют», воздух «растворен любовью», вершины (дерев) «бредят», лазурь «льется» (на отдыхающее поле), луна «очаровывает мглу». Этим объясняются и странные определения Тютчева в наречиях: край неба «дымно гаснет», что-то порхнуло в окно «дымно-легко, мглисто-лилейно», долина «вьется росисто», дубрава «дрожит широколиственно», фонтаны «брызжут тиховейно», золотой месяц «светит сладко», птицы «реют голосисто» и т. п.

Другой любимый прием Тютчева, которым, впрочем, он пользовался реже, состоит в сопоставлении предметов,

повидимому, совершенно разнородных, и в стремлении найти между ними сокровенную связь. Характерно в этом отношении его стихотворение «Так здесь-то суждено нам было». Тютчев изображает всю роскошь южной страны, «где вечный блеск и ранний цвет» и где «поздних,бледных роз дыханьем декабрьский воздух разогрет»,— и в этом краю, который он сам в другом месте назвал «раем», изображает последнее прощание двух любящих... Тот же прием находим мы в стихотворениях «Mal'aria» и «Пламя рдеет, пламя пышет». Встречаем мы его и в отдельных выражениях, где это приводит к так называемой «оксюморности». Так, Тютчев говорит, что «в волшебном сне он узнал» много «неведомых лиц», что ветер «понятным» языком твердит о «непонятной» муке, и т. д.

Самая форма стиха у Тютчева, при первом взгляде, кажется небрежной. Но это впечатление ошибочное. За исключением немногих (преимущественно написанных на политические злобы дня), большинство стихотворений Тютчева облечено в очень изысканные метры. Напомним, например, стихи «Грустный вид и грустный час». При беглом чтении не замечаешь в их построении ничего особенного. Лишь потом открываешь тайну прелести их формы. В них средние два стиха первой строфы (3-й и 4-й) рифмуются со средними стихами второй строфы (9-м и 10-м). Притом, чтобы ухо уловило это созвучие, разделенное четырьмя стихами, Тютчев выбрал рифмы особенно полные, в которых согласованы не только буквы после ударяемой гласной, но и предыдущая согласная (которую французы называют consonne d'appui): «гробовой — живой», «тумана — Лемана». Примерами не менее утонченного построения могут служить стихотворения: «Поэзия», «Вдали от солнца и природы», «Слезы людские, о слезы людские», «Двум сестрам», «Венеция», «Первый лист», «Кончен пир, умолкли хоры».

Не меньше изысканности у Тютчева и в самом строении стиха. Он с величайшей заботливостью применял к своей поэзии все те вторичные средства изобразительности, которые были хорошо знакомы поэтам античным, но которыми пренебрегают многие из выдающихся современных поэтов. Так, он охотно употреблял внутренние рифмы и ассонансы, например: «В какой-то *неге онеме*нья», «И ветры свис*тели* и *пели* валы», «Кто *скрылся*, *зарылся* в цветах?», «И без *вою* и без *бою*», «Под вами *немые*, *глухие* гроба», «*Неодолим, неудержим*», «*Неистощимые*, *неисчислимые*» и т. п. Понимал

Тютчев и то значение, какое имеют в стихах аллитерации. Вот несколько более ярких примеров: «Как *пл*яшут *п*ылинки в *пол*дневных *л*учах», «*В*етрило *в*есело з*в*учало», «Объятый *н*егой *н*очи», «*С*ладкий *с*умрак полу*с*онья»,«*Т*ихий, *т*омный, благовонный», «*З*емля *з*еленела»... Эта заботливость приводила Тютчева иногда к настоящим звукоподражаниям, как, например, в стихах: «*К*ругом, *как к*имвалы, з*в*уч*али* с*калы*», «Хле*щ*ет, св*ищ*ет и ревет», «Блеск и движение, *гр*охот и *гр*ом»...

Все это делает Тютчева одним из величайших мастеров русского стиха, «учителем поэзии для поэтов», как выразился А. Горнфельд. В поэзии Тютчева русский стих достиг той утонченности, той «эфирной высоты» (слова Фета), которая до него не была известна. Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно классической поэзии, Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков. У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи, которые восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов.

1910

К. М. ФОФАНОВ

(1862—1911)

Константин Михайлович Фофанов, не получивший сколько-нибудь систематического образования, вполне может быть назван самородком. Бесспорный, большой поэтический талант не соединился в нем с силой мысли, с широкими взглядами на мир и жизнь. Лишенный к тому же настоящего критического чутья (что доказывается, между прочим, его бесцветными и слабыми стихотворными характеристиками Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, Фета, Репина),— он был писатель крайне неровный: прекрасные стихотворения у него чередуются с совершенно ничтожными, и число его неудачных произведений даже подавляет собой сравнительно немногие, истинные перлы его поэзии. Однако из этих немногих стихотворений можно было бы составить небольшой томик стихов замечательных и часто безукоризненных, которые навсегда сохраняют Фофанову право на видное и почетное место среди русских поэтов XIX века.

Миросозерцание Фофанова сводилось к наивному противоположению действительности и мечты, прозы и поэзии. Все то, что обычно встречается в нашей жизни, все житейское, будничное, казалось Фофанову прозой. Поэзию видел он только в природе, которой не коснулась рука человека, в луне и звездах, в «тенях и тайнах» ночи, с ее соловьем, в весне, пробуждающей жизнь цветов и мотыльков. Но и самую природу Фофанов стремился идеализировать, любил изображать бурю, скалы, каскады, живописные развалины, а иногда и прямо «эдемские», фантастические сады и «терема причудливо волшебные».

В одном очень характерном стихотворении Фофанов прямо признается:

Не правда ль, все дышало *прозой*,
Когда сходились мы с тобой,
Нам соловьи, пленившись розой,
Не пели гимны в тьме ночной...
. . . .
А посмотри, в какие речи,
В какие краски я облек
И наши будничные встречи,
И наш укромный уголок.
В них белопенные каскады
Шумят, свергаяся с холма;
В них гроты, полные прохлады,
И золотые терема...

В другом стихотворении, с не меньшей откровенностью, Фофанов говорит нам:

Люблю, устав от дум, заботы,
От пытки будничных минут,
Уйти в лазоревые гроты
Моих фантазий и причуд...

«Уходить от будничных минут в гроты фантазий» — вот что считал Фофанов поэтическим творчеством, и поэта, в условиях современной жизни, он называл «гордым царем в изгнанье» («Мир поэта»).

Надо признать, что Фофанов действительно умел создавать пленительные миры фантазии. В его песнях о весне и о ночи — перед нами какая-то дивная страна, не совсем реальная, но исполненная таких чар, что в ее реальность хочется верить. Словарь Фофанова не богат, область его любимых образов ограничена; постоянно повторяются в его стихах «янтарь», «бархат», «сны», «грезы», «незабудки», «ландыши», «мотыльки», «хороводы». Но этими нехитрыми средствами создает он картины исключительной красоты, и его читатели никогда не забудут, как «похристосовался ландыш с белокрылым мотыльком», как «голубая неба мгла душным пологом легла», и, наконец, его бессмертное признание, как «звезды ясные, звезды прекрасные нашептали цветам сказки чудные». Не забудут эти читатели и «сказочных цариц», воспетых Фофановым, и «пир и ликованье» в чертогах «у подводного царя», и «царевича пылкого Триолета», достигшего полюса в поис-

ках Грезы и воссевшего на снежные престолы, и «бедного певца», жившего в обширном городе у берега моря и бросившего в морские волны свое «разбитое грезами тело».

Но в то же время Фофанов был истинный, «прирожденный» поэт и не мог не чувствовать, бессознательно, смутно, силы и красоты подлинной действительности. Правда жизни, та самая, которую он клеймил названием «будничных минут», вторгалась против его воли в его стихи. Еще в ранних стихах Фофанова уже встречаются и «газовых рожков блестящие сердца» и «общественных карет болтливые звонки». Здесь он еще пытался прикрасить эти проявления повседневной прозы метафорическими сравнениями. Однако, с годами, действительность все более и более властно начинала требовать поэтического внимания Фофанова. Среди его «Этюдов в рифмах» мы находим почти бодлэровское стихотворение, где он безо всяких прикрас описывает «старинные часы»

Меж старой рухляди в лавчонке у еврея,
Где дремлет роскошь бар, сгнивая и темнея,
Где между пыльных ваз и старомодных ламп
Мерцает рамою, весь выцветший, эстамп,
Где бледный Купидон с отбитою ручонкой
Под паутиною, как под фатою тонкой,
Лукаво щурится в мечтательной тоске,
Где зелень плесени на ярком завитке
Узорных канделябр ложится изумрудом.

Тогда же Фофанов написал свою поразительную картину Петербурга под туманом, вслед за Достоевским мечтая, что

...каменных громад недвижный караван
Вот-вот сейчас, волнуясь, колыхнется
И в бледных небесах исчезнет, как туман.

Тогда же создал он свой вполне реальный рассказ в стихах («Весенняя поэма»), где героем является уже не фантастический «поэт», а самый обыкновенный мальчик-кадет, а героиней не фея и не русалка, а «милое, но погибшее создание», у которого было «имя ласкательное — Фанни».

Так возникла в душе Фофанова темная борьба между тем, что он сам считал «поэтическим», и между его смутным влечением к действительности, к жизни. В характер-

ном стихотворении он рассказывает о призраках, являвшихся ночью к его изголовью и признавшихся, что им *наскучило*

Эфирами блуждать, сливаться в аромат,
Шуметь волной морей, гореть огнем лампад
И в ночь весеннюю мерцать румянцем знойным.

Эти призраки

...молят мук моих, как будто счастье в муках,
И просят грешных дум, как истины святой,
Чтобы хотя на миг облечься в прах земной...

В другом стихотворении, говоря о другом призраке, «пришельце с луны» (т. е. лунном луче), Фофанов горько клянет его:

Бесстрастен твой образ прозрачный,
И слезы твои холодны!

Однако, эта борьба для Фофанова не получила своего разрешения. До самого конца своей деятельности он не решился принять действительность, как источник всякой поэзии. Действительность до конца ужасала его. Он писал:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумраках осенних и в дожде...
Оно растет и ширится везде,
Туманное, как тонкая дремота...
Но что оно? — Названья нет ему...
. . . .
Оно старей, чем солнце и луна,
И нет ему ровесников и сверстниц.
И в сумраке неосвещенных лестниц
У тусклого, прозрачного окна
Оно стоит и вдруг стремится выше...
То слушает, как прядает струя
Из медных кранов в звучные бассейны
Широких ванн...

Это таинственное «оно», которому Фофанов не знал названия, было не чем иным, как полнотою жизни, принятой во всем своем объеме, от своих самых великих до самых низменных проявлений, от всего прекрасного до всего безобразного. Поэзия Фофанова не посмела стать вполне поэзией современного мира и, только порываясь

к воплощению повседневной жизни, осталась, в большинстве случаев, нежными песнями о мечтательной стране весны, звезд и соловьев. Но во всех своих порываниях она была искусством подлинным, и образ Фофанова стоит перед нами, как образ истинного поэта,— того, кого называют «поэтом божией милостью».

Стих Фофанова воспитан преимущественно на образцах Лермонтова и Фета. В лучших созданиях Фофанова стихи певучи и сжаты, иногда красиво-звукоподражательны. Энергия языка Фофанова слабеет в эпических местах его произведений, но в чисто лирических созданиях он нередко достигает той «эфирной высоты», о которой говорил Фет.

1911

Н. А. НЕКРАСОВ КАК ПОЭТ ГОРОДА

Поэзия — консервативна. Внимательное исследование показывает, как многим каждый поэт бывает обязан своим предшественникам. Едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него. Только исключительные таланты,— и то не во всех своих произведениях,— решаются выступать на новые пути, касаться тем, не затронутых в поэзии ранее, искать еще не использованных выражений, сравнений, образов. Вот почему так медленно свершалось вступление в поэзию Города,— того города, который был создан XIX веком,— бесконечного скопления каменных громад, с бессчетным населением, с резкими контрастами предельной роскоши и крайней нищеты, с кипучей, своеобразной жизнью. Поэтам, подчинявшимся образцам прошлого, долго казалось, что в современном городе нет «красоты», что ручейки, пригорки, сад в лунном свете или скалы под бурным небом, шумные потоки, изменчивые облики моря—«поэтичнее».

Еще в 90-х годах Д. Мережковский писал у нас:

Нет, право, в современных городах,
В театрах, фабриках, в толпе столичной,
В шестиэтажных пасмурных домах
И даже в серых, дымных небесах
Есть многое, что так же поэтично,
Как волны, степь и груды диких скал,—
Романтиков обычный арсенал.

Эти стихи были написаны, когда Бодлэр из «поэта для немногих» уже стал общим достоянием, когда уже были опубликованы лучшие поэмы Э. Верхарна, этого величайшего из поэтов современности... Не только у нас... но и в

Европе — лишь в самом конце 90-х годов современный город занял свое место в поэзии. Только поколение поэтов конца 90-х и 900-х годов уверилось в том, что им, городским жителям, должно искать вдохновений во вседневно окружающей их действительности, в «шестиэтажных пасмурных домах», «в серых, дымных небесах», а не в прелести той сельской природы, которую они видят мельком, живя летом на дачах, или сквозь окно вагона...

Но то, что теперь сделалось доступно всем, что теперь «воспевают» и «перепевают» в тысячах стихов тысячи стихотворцев, давно уже останавливало внимание поэтов истинных, настоящих художников слова, которые *не могли* не претворять в поэзию то, что их окружало, что каждый день открывалось их глазам. У нас и на Западе все действительно выдающиеся поэты XIX века посвящали свои вдохновения и городу, его красоте и ужасу, его очарованию и противоречиям. Не говоря уже о Пушкине, этом единственном поэте «Петрополя», сложившем ему величественный гимн в своем «Медном всаднике», даже Тютчев, по преимуществу поэт природы, не мог не чувствовать красоты, разлитой

...над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем,
С тускло-рдяным освещеньем
И безумными толпами...

Тем более не мог ее не чувствовать Некрасов, который едва ли не всю жизнь провел в городской обстановке и поездки которого на охоту все же были только временными отлучками городского жителя.

Действительно, с самых ранних до самых последних стихов Некрасова в его поэзии определенно чувствуется влияние города. Оно сказывается и в отдельных сравнениях, которые понятны и значительны лишь для современного горожанина (например: «Не так ли ты, продажная краса...» и т. д.), и в ряде отдельных штрихов, разбросанных даже по стихам, посвященным деревне, и в самом складе речи торопливой, острой, свойственной нашему веку. Но и непосредственно к городу Некрасов возвращался постоянно то с беспощадным реализмом бытописателя, то с внезапным порывом романтика, то с проклятием, то с гимном, но всегда с сознанием значения города,

его величия в современной жизни. То художник-изобразитель, то поэт-обличитель, Некрасов упорно говорил нам и о городе, об его сумрачном влиянии, об его разнообразных, но всегда поражающих обликах.

Особенно примечательно, как в одном из своих сравнительно ранних стихотворений (1856) Некрасов определенно пытается спорить, полемизировать с певцом «Медного всадника». Некрасов соглашается с Пушкиным:

Как чудно город изукрашен!
Шпили его церквей и башен
Уходят в небо; пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счастливцев мира — и кругом
Необозримые кладбища...
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвье полночи безлунной,
В движенье гордой суеты...

Но после этих стихов в картину, нарисованную Пушкиным, может быть слишком светлыми красками, Некрасов старается внести поправки. Обращаясь к Петербургу, он напоминает ему:

Твой день больной, твой вечер мглистый,
Туманный, медленный рассвет...

утро, когда

Нева волнуется, дома
Стоят, как крепости пустые...

даже городские похороны, за которыми

Плетутся дряхлые кареты...

Этими поправками поэт как бы хочет сказать, что он видит в Петербурге и такое, пред чем Пушкин сознательно или бессознательно закрывал глаза. Но самой яркостью и верностью своих картин Некрасов уже сознается, что, как художнику, город был ему чем-то дорог, потому что художественно изобразить можно лишь то, что душе близко и дорого, как были, конечно, близки и дороги Шекспиру и Ричард III, и Макбет, и даже Яго. Через несколько строк поэт уже не может опять не восхищаться картиной города:

Туман осилив, наконец,
Одело солнце сетью чудной
Дворцы, и храмы, и мосты!

И вся эта поэтическая полемика с Пушкиным производит такое впечатление, что Некрасов, против воли, присоединяется к его восклицанию: «Люблю тебя, Петра творенье!»

Надо сказать, что и все стихи Некрасова о городе отмечены той же двойственностью. Как «гражданин», Некрасов видит его отрицательные стороны, почти клянет его; как «поэт» (берем его собственное разделение), чувствует своеобразную красоту города, невольно передает ее в точных, правдивых и вместе с тем «художественных» снимках. Пусть Некрасов хотел быть критиком, пусть хотел выставить на показ «гной ран» современности,— все же «перлом создания» остаются те его стихи, в которых он зарисовывал жизнь современного ему Петербурга, с той же меткостью, с какой зарисована жизнь древнего Рима в сатирах Марциала. Можно ли забыть такие картины:

Невский полон: эстампы и книги,
Бриллианты из окон глядят.

Я бреду... Пальто, бурнусы, шляпки,
Смех мужчин и дам нарядных тряпки,
Экипажи, вывески, друзья...

И летит, соблазнительно лежа,
В щегольском экипаже в народ.

Огни зажигались вечерние,
Был ветер, и дождик мочил...

А в тех стихах, где «поэт» окончательно брал верх над «гражданином», вся городская жизнь озаряется причудливой, феерической красотой. Несмотря на все уверения поэта в противном, мы чувствуем эту красоту и в тумане, что распростерся

Над дворцом и тюрьмой,
И над медным Петром, и над грозной Невой...

и в той Неве,

Что гробницей громадной
В берегах освещенных лежит.

Наконец, и сам поэт оказывается принужден сознаться, что он находит в своем городе «самобытную красу»:

Зимой
Словно весь посеребренный, пышен,
Петербург самобытной красой!
. . . .
В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И, как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!

Таким образом, красота городских туманов, уличных фонарей, ярко освещенных магазинных витрин, шумного и пестрого столичного движения, — все то, что любовно разрабатывают поэты наших дней, уже намечено в поэзии Некрасова. Но мы в наших цитатах далеко не исчерпали всего, что он говорит о городе, всех его картин и образов, подсказанных петербургской жизнью. Вспомним, например, и этот «дом — дворец роскошный, длинный, двухэтажный, с садом и решеткой», и призыв уходить «из подвалов сырых, полутемных, зловонных, дымящихся», и пар, ходивший от дыхания волнами «в комнате нашей, пустой и холодной», и то, как «у дома их стоял швейцар с огромной булавою». Вспомним еще описание «мутного, ветреного» дня:

Мы глядим на него через тусклую сеть,
Что, как слезы, струится по окнам домов,
От туманов сырых, от дождей и снегов!

Разве все это не обличает в Некрасове горожанина и поэта города, зорко всмотревшегося во все многообразие его жизни, в его пышность и в его убогость! Конечно, городскими впечатлениями навеяны и такие образы:

Пышна в разливе гордая река,
Плывут суда, колеблясь величаво...

И есть уже предвосхищение верхарновской поэзии в описании того, как

сплошными огнями горят
Красных фабрик громадные стены,
Окаймляя столицу кругом.

Особенная острота есть в стихах Некрасова, посвященных описанию похорон,— похорон по самому своему

существу «городских». В этих стихах беспощадный реализм Некрасова достигает едва ли не своего высшего напряжения. Вспомним:

По танцующим жердочкам прямо
Мы направились с гробом туда;
Наконец, вот и свежая яма,
И уж в ней по колено вода!
В эту яму мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили,—
И конец!

Жуткая картина, трагизм которой вполне понятен только жителю города, в котором всегдашнее величие смерти сталкивается с пошлостью и суетой торопливой жизни, в котором нет мира и тишины сельских кладбищ, с их старыми ивами и далью открывающихся за их ветвями полей...

Никто не будет оспаривать признания самого поэта, который говорил, определяя свое значение: «Я призван был воспеть твои страданья, терпеньем изумляющий народ!» Но подлинный художник не в силах подчинить своего дара даже самому себе. Поэт всегда — то эхо, с которым его сравнивал Пушкин, «на всякий звук» родящее «свой отклик». Некрасов был бы не поэтом, а доктринером, если бы он принуждал себя писать исключительно о «народе», если бы он закрывал глаза пред той жизнью, которая шумно кипела вокруг него и в суете которой он сам проводил большую часть своего времени. Некрасов заплатил щедрую дань городу, запечатлев в своих стихах образ современного ему Петербурга, зарисовав те типы и те сцены, которые видел ежедневно, изобразив и его блеск и его мрак. Он сделал это не как фотограф, снимающий на своих пластинках все, что «подвертывается» под аппарат, но как художник-горожанин, сам живущий одной жизнью с современным городом, глубоко понявший его жуткое, магнетическое очарование. После Пушкина Достоевский и Некрасов — первые у нас поэты города, не побоявшиеся и сумевшие обратить в художественные создания то, что предшествовавшему поколению «романтиков» казалось «непоэтичным». Это значение Некрасова не должно быть забыто в общей оценке его творчества.

1912

ДАНТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

«Данте современности»: из всех сравнений, которыми критики и историки литературы пытались определить значение Эмиля Верхарена [1], как поэта, это — едва ли не самое удачное. Не потому, чтобы между поэзией Данте и поэзией Верхарена было существенное сходство: напротив, по своему пафосу, они скорее противоположны. Мистик, временами становящийся схоластом, замыкающий мечты в строгие терцины своей «Комедии», Данте мало похож на реалиста, почти позитивиста, Верхарена, страстного поклонника точного знания, проповедника его успехов, пророка его безграничных возможностей, поэта, смело пренебрегающего условными метрами, ищущего новых, ему одному свойственных ритмов. Данте, в значительной степени,— синтез прошлого, высшее выражение средневековья, которое, в его дни, было уже на исходе в Италии, подступившей к своему первому Возрождению. Верхарен— весь в будущем; он стремится угадать то, что только наступает, во всем ловит первые проблески того, что осуществится в полноте только после нас, всю жизнь носится с мечтой написать книгу, в которой не было бы «ничего современного, а лишь будущее». Но Данте и Верхарен сходны в одном, все же очень существенном: в своем значении для их века. Верхарен и Данте, оба, воплощают в себе весь

---

[1] По-русски обыкновенно пишут Э. Верхарн, и, каюсь, я, первый познакомивший русских писателей с Верхареном, сам виноват в этой транскрипции. Она — неверна и основана на неспособности французов ставить ударение иначе, как на последнем слоге слова. Правильно фламандскую фамилию поэта (Verhaeren) надо выговаривать: Верхарен (или, еще точнее: Ферхарен).

свой век, отраженный у великого итальянца в идеях и образах «прошлого», у великого фламандца — в идеях и образах, выхваченных из «будущего». Все то лучшее, что одушевляло людей на рубеже XIII и XIV веков, запечатлено в неумирающей поэме флорентийского изгнанника; все то лучшее, чем жили мы на рубеже XIX и XX веков, найдут грядущие поколения в «мятежных стихах» Эмиля Верхарена. К нему вполне применимы слова Тютчева, сказанные по поводу кончины Гёте:

На древе человечества высоком
Ты лучшим был его листом,
Воспитанный его чистейшим соком,
Развит чистейшим солнечным лучом,
С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал...

Эмиль Верхарен — великий поэт: надо ли это повторять после того, как это было сказано критиками всех направлений и всех станов! В книгах Верхарена каждый находит то, что ищет, потому что в душе Верхарена есть струны, созвучные со всеми струнами современности. Эстет считает Верхарена близким себе, как изумительного мастера формы, нашедшего новые ритмы для французского стиха, полнее всех других разработавшего и поистине создавшего vers libre [1], умеющего, как редко кто другой, играть аллитерациями, ассонансами, рифмами. Художник любит Верхарена за пламенную яркость его образов, за дерзостную смелость его метафор, за живую картинность его описаний и изображений, встающих перед глазами столь же отчетливо, как если бы они были написаны красками на полотне. Философ ценит творчество Верхарена за то, что оно насыщено мыслью; то путем символизации, то исходя непосредственно из отвлеченной идеи, Верхарен, в своих поэмах, всегда ставит себе общие проблемы мысли, и можно сказать, что все вопросы, волновавшие за последнее полстолетие умы наших современников, нашли свое выражение в его стихах, были им вновь разработаны и, так или иначе, решены методами искусства. Человек науки приветствует в Верхарене ее певца, одного из первых «научных поэтов», осуществившего на деле благородную мечту Ренэ Гиля — найти синтез точного знания и искусства;

---

[1] Свободный стих *(франц.)*.

Верхарен не только поет гимны науке и ее благостной мощи: он переливает в стихи ее последние откровения, превращает в живые образы то, что учеными дано в форме отвлеченных идей. Но и мистик не отходит от книг Верхарена с разочарованием, хотя один из русских критиков и нашел возможным охарактеризовать поэта странным, оксюморным, сочетанием слов: «мистик безбожия»; дыханием тайны овеяны многие лучшие создания Верхарена, и целый период его деятельности («Les Soirs», «Les Débacles», «Les Flambeaux noirs», отчасти и «Le cloître»[1]) был посвящен попыткам силой интуиции, если не религиозного, то художественного прозрения заглянуть за предел доступного знанию, рассудочному. «Своим поэтом» давно объявили Верхарена и социологи, так как он один из первых ввел в поэзию социологические темы, стал в лирических поэмах говорить о том, о чем ученые говорили раньше лишь рядами статистических цифр, холодных сопоставлений, доказательств, выводов; от изучения фактов борьбы города с деревней, через разбор значения фабричной промышленности, через обсуждение вопроса о милитаризме, через характеристику капитализма и пролетариата, через ослепительные картины революций, до изображения, в поэмах и в драматической форме, утопического лучшего будущего — творчество Верхарена пересматривает весь строй современной жизни, обличает его гнилые основы и указывает средства обновить его.

Но есть еще обширный круг людей, которые считают Верхарена преимущественно «своим поэтом»: это — его соотечественники, соплеменники, жители Фландрии. Для них Верхарен — поэт «родной» и «народный». Маленькая Бельгия, бывшая когда-то Фландрией, великой, могучей, славной, видит в Верхарене национального певца своего яркого прошлого, своего скромного, но исполненного надежд настоящего и своих гордых мечтаний о лучшем будущем. И Верхарен не устает славить свою родину, которую любит безотчетной любовью сына к матери, не устает изображать ее пейзажи, виды ее могучих рек, перегороженных грандиозными плотинами, ее тучных пастбищ, кудрявых лесов, сумрачных дюн, и «ее» моря,— рисовать картины ее «городков с коньками» («les villes à pignons»), типы

---

[1] Книги стихов «Вечера», «Разгромы», «Черные факелы», драма — «Монастырь» *(франц.)*.

их незаметных обитателей, особенности народных празднеств (кермессы), прелесть памятников ее старины,— вызывать из забвения образы ее «героев», давнего и недавнего прошлого, всех этих Вильгельмов, Филиппов, Бодуэнов, с красивыми прозвищами «Смелый», «Железная рука», «Прекрасный», так много говорящими родному воображению. Серия сборников Верхарена «Toute la Flandre» [1], несомненно, должна стать в Бельгии национальной книгой (и становится уже, так как она принята в школах) и национальной гордостью, любимым чтением детей и взрослых, всех, кому дорога родная страна,— почти тем же, для Фландрии, чем для Эллады были поэмы Гомера. «Вы цените в Верхарене мыслителя, новатора стиха, поэта-ученого,— могут сказать фламандцы,— мы же ценим и любим в нем певца нашей страны, выразителя нашей души, наш собственный голос!»

Однако таким перечнем далеко не исчерпаны круги читателей, которые найдут в Верхарене «свое». Тот, кто любит интимную лирику, полюбит Верхарена за его задушевно-нежные песенки «Светлых, послеполуденных и вечерних часов» («Les Heures Claires», «Les Heures d'après-midi», «Les Heures du Soir»). Кто предпочитает поэзию природы, проникновение в ее стихийную жизнь, в духе нашего Тютчева, тот возьмет книгу Верхарена о двенадцати месяцах года («Almanach» [2]) или будет перечитывать его проникновенные стихи о дожде и снеге, о море и равнинах, о вечерах и восходах, особенно же о ветре, который как-то исключительно близок и понятен поэту и для изображения которого он нашел наиболее певучие, наиболее звукоподражательные ритмы. Поклонник античного мира увидит в драме Верхарена «Елена Спартанская» ожившей архаическую Грецию, со всей ее красочностью, пышностью, сложно-примитивной страстностью. Ищущий сильных страстей, буйства чувства — будет вполне удовлетворен пылкой, немного романтической трагедией о «Филиппе II», в которой трагический пафос достигает высшего напряжения. Любителю фольклора много скажут «Легенды» Верхарена, в которых он использовал родную старину, ее предания, обычаи, песни, поговорки. Изучающий пластические искусства не пройдет мимо вдумчивых, уже ста-

---

[1] «Вся Фландрия» (*франц.*).
[2] «Календарь» (*франц.*).

новящихся классическими, монографий Верхарена о Рембрандте и Рубенсе, мимо его же работ о Джемсе Энсоре, Тео ван Риссельберге и других современных художниках, но, может быть, еще с большей радостью откроет стихи Верхарена, посвященные «старым мастерам», и его поэмы, воссоздающие в словах весь яркий и мощный мир образов Рубенса и его последователей... И еще многие другие найдут в творчестве Верхарена отзыв на свои самые заветные мечты, увидят те же пути, по которым шли сами, услышат ответ на вопросы, которые мучат их самих...

Замечательно, однако, что при таком разнообразии тем, затронутых творчеством Верхарена, которое делает из его поэзии — целую, замкнутую в себе, вселенную, она, в громадной своей части, заключена в формы лирического стихотворения. В этом отношении Верхарен составляет редкое исключение в ряду великих поэтов. Все они, без исключения, от лирических порывов юности обращались потом преимущественно к иным формам поэзии, надеясь более полно выразить свое понимание мира, свои идеалы, свои, переработанные раздумием, впечатления,— в эпическом рассказе, в повести, в прозе, в драме. Данте, с которым так хочется сравнивать Верхарена, не остановился на сонетах и канцонах «Новой жизни», но предпочел свободную форму терцин, чтобы создать ту всеобъемлющую «Комедию», которой преклонение потомков придало двояко-справедливое наименование «Божественной». Гёте лучшие силы своего гения и существеннейшую часть своей жизни отдал на создание «Фауста». Гюго, наряду с тридцатью томами стихов, дал еще большее число томов прозы и драм. Наш Пушкин жаловался, что «лета шалунью рифму гонят», и с годами все реже и реже отдавался чистой лирике. Верхарен, которого нельзя назвать поэтом не плодовитым (им до сих пор написано уже свыше сорока томов), неизменно тяготеет к одной, излюбленной им форме: лирической поэмы. Рядом с десятками сборников стихов у него стоят всего четыре драмы («Зори», «Монастырь», «Филипп II», «Елена Спартанская»), в которых наиболее сильные части, в сущности, те же лирические стихи, вложенные в уста действующих лиц, да две-три книги прозы, в которых автор выступает скорее как ученый, как исследователь, а не как художник. Почти вовсе не делал Верхарен попыток овладеть формой эпоса, художественного повествования. Если не считать юношеских рассказов Верхарена

(«Les Contes de Minuit»[1], книжка, изданная в 1885 г. и с тех пор автором не переиздававшаяся), если исключить книгу «Легенд» («Petites Légendes»[2]), которые не более «эпичны», чем поэмы других книг, придется говорить лишь о том романе, который задуман поэтом уже несколько лет назад и который все еще ждет своего завершения... Несмотря на свой возраст (ему теперь около шестидесяти лет), Верхарен остается лириком по преимуществу, и все, что он хочет сказать людям, он стремится и умеет выразить в форме лирического стихотворения.

Но зато как широко раздвинул Верхарен пределы того, что мы называем «лирическим стихотворением», а французы — «поэмой» («poème»)! Многое, что раньше вмещалось не иначе, как в повесть, роман, драму или даже специальное научное исследование, вошло у Верхарена в тесные рамки лирической пьесы. Поэма, под пером Верхарена, то обращается в психологию типа («Банкир», «Трибун», «Монах», «Тиран» и др.), то в символ, за реальным содержанием кроющий бессчетные аналогии («Кузнец», «Перевозчик», «Канатчик», «Звонарь» и др.), то в философский анализ чувств («Женщины», «Вечная», «Любовница», «Амазонка» и др.), то в отвлеченный трактат по одному из «проклятых» вопросов («Числа», «Знание», «Культы», «Боги», «Книги» и др.), то в пламенную ораторскую речь, словно приготовленную для парламентской трибуны («Учитель», «Моя раса» и др.), то в проповедь «священника без церкви», то в толкование исторического факта,— оставаясь и песней, и лирической исповедью, и молитвой, и ритмическим раздумием, и стихотворным рассказом. При такой широте захвата лирика Верхарена должна была вместить в себя и множество образов, понятий и слов, которые прежде казались чуждыми поэзии. В стихи-трактаты вошли научные термины, внезапно загоревшиеся новым огнем, словно бы из них, как из кремня, выбили искры другие слова, неожиданно оказавшиеся рядом. В стихи-анализы вошло много отвлеченных понятий, которым Верхарен умеет придать какую-то пластичность, снабжая их яркокрасочными эпитетами. В стихи о современности должны были войти все образы нашей современной жизни, все то, с чем мы сталкиваемся теперь почти ежедневно и что еще недавно считалось

---

[1] «Полуночные сказки» *(франц.)*.
[2] «Маленькие легенды» *(франц.)*.

слишком новым и слишком прозаическим, чтобы занимать место в поэзии. Верхарен первый сделал [1] в поэзии тот шаг, который в сущности был неизбежен после Бодлэра и опытов реалистической школы: создал поэзию нового города,— города, залитого электрическим светом, изборожденного трамваями и автомобилями, с небом, застланным паутиной телеграфных и телефонных проводов, с дымными вокзалами по окраинам. Лирика Верхарена вправе сказать о себе: «Я — вся современность, и ничто современное мне не чуждо».

Эта последняя сторона творчества Верхарена,— отражение в нем современной городской жизни,— дает некоторое право называть поэта «первым футуристом», поскольку сам футуризм хочет быть поэзией нашего времени, отображением ускоренного темпа нашей жизни. XIX век не однажды называли веком машины, и это, конечно, одна из отличительнейших черт миновавшего столетия. Поэзия Верхарена, полно воплотившая в себе этот век, не могла не стать и поэзией машины. Не только «творения бога», от луны и звезд до малых цветиков и былинок в поле, от незримых ангелов до певучих пташек в весеннем лесу,— что всегда было достоянием искусства,— но и все создания рук человеческих объявил Верхарен достойным гимна и оды. Рядом с природой «живой»,— человеком и всеми формами животной жизни на земле, — и рядом с природой «мертвой» — плодами, цветами, всем «царством Флоры»,— Верхарен поставил природу «мертво-живую», чудесный мир стале-железно-кирпично-стеклянных созданий, одушевленных волей их творца — человека. Из его стихов поднялись тридцатиэтажные небоскребы, подпирающие небо фабричные трубы, лопасти и колеса могучих машин; из его стихов раздалось гудение паровозов, свист трансокеанских пароходов, жужжание аэропланных пропеллеров. Эти звуки смешались в его поэзии с фабричными гудками, со звоном золота в банкирских конторах, с громовыми речами агитаторов на митингах, с тихими жалобами бедняков, замерзающих на

[1] Справедливость заставляет нас оговориться, что еще раньше Верхарена поэзию современного города стремился дать Ренэ Гиль в своей книге стихов «Le Vœu de vivre», но книга эта не получила широкого распространения и никакого влияния на литературу не оказала.

больших дорогах, ведущих в «город со щупальцами». Но если это и дает внешнее сходство некоторым стихам Верхарена со стихами футуристов, у которых в изобилии сыплются названия всяких современных вещей (особенно часто автомобиля и аэроплана), то внутренне его стихи отстоят от футуризма бесконечно далеко. Что в футуристической поэзии остается неоформленным хаосом, то в поэзии Верхарена приведено в систему; что для футуристов — только мертвые вещи, приманчивые своей новизной, то для Верхарена — звенья в длинном ряду других, образующих прочную цепь от современности к будущему.

Это различие возвращает нас к самой сущности поэзии Верхарена. «Данте современности», Верхарен воспринял душой все «мятежные силы» нашего века, угадал все его «властительные ритмы». Задавшись целью изобразить все «лики жизни», он объединил их в одном, синтетическом лице, обращенном к лучшему, идеальному будущему. Для Верхарена, как явления последних дней, все эти стимеры, поезда-молнии, дирижабли, синематографы, так и старые фигуры кузнеца, канатчика, любовницы, завоевателя,— важны не сами по себе, но как части некоторого гигантского целого, которое поэт схватывает именно как нечто целое. Образы современности и извечные символы, те и другие, в поэзии Верхарена — на своем месте: они органически входят в грандиозную картину, постепенно создаваемую им — бесконечной вереницей его лирических поэм: картину нашего времени. С каждой новой книгой Верхарена все определеннее выступает замечательный план его «Творения» (план, выработавшийся, конечно, без ведома самого поэта). Как поэма Данте, лирика Верхарена должна охватить всю нашу современность, со всеми ее трагическими и смешными, благородными и низменными чертами, с великодушными стремлениями к благу всех и неустанной, алчной погоней за наживой, с ее упорными исканиями истины и с ее безмолвным признанием нового рабства, со всеми ее славными представителями и с тысячами ее незаметных героев. И то, что Верхарен включает в свое «Творение» жизнь своих односельчан и дает также обширное место своей маленькой родине,— только делает еще более схожим это «Творение» с «Божественной Комедией», где также всего больше места уделено согражданам великого изгнанника, гордым и постыдным воспоминаниям о деятелях родной Данте Флоренции. Этот общий план

работы всей жизни придает удивительную стройность ряду книг Верхарена и позволяет ему из бесконечности впечатлений бытия выбрать лишь нужное ему, подчиняя все — одной, конечной идее. В лирике Верхарена живет, движется, буйственно стремится и радостно трепещет наша современность, ставшая более понятной и более осмысленной для нас через откровение поэта,— все наше настоящее, из которого, в великих содроганиях, готово родиться наше будущее.

1913

ПРАВО НА РАБОТУ

Чацкий уверял:

> Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
> И дым отечества нам сладок и приятен.

Не скажу, однако, чтобы среди «дымов» отечества, встретивших меня по возвращении в Россию после моей летней поездки в Голландию, мне показались «приятными» две рецензии о моих книгах, помещенные за мое отсутствие в «Утре России» (№№ 149 и 179) К. Д. Бальмонтом. Дело, конечно, не в том, что Бальмонт отнесся к моим книгам отрицательно: с таким отношением критики я встречался достаточно часто, и оно меня тревожит мало. К тому же и мне случалось высказываться резко-отрицательно о многих книгах Бальмонта (последнего периода его деятельности). Года два назад я писал: «Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово; будет ли он писать еще, или нет, уже не важно» («Далекие и близкие», стр. 106). Теперь Бальмонт пишет обо мне: «Можно опасаться, что Валерий Брюсов, как лирический поэт,близок к смерти». Остается только сказать, что мы «поквитались». И если не показались мне «приятным дымом отечества» заметки Бальмонта, то не столько по своему содержанию, сколько по другим причинам, говорить о которых было бы здесь излишне. Уважая свободу критики и признавая совершенно справедливым давний обычай не возражать на рецензии, я вовсе не имею в виду защищать свои стихи и свои рассказы от приговоров Бальмонта. Притом, о тех же самых книгах, которые разбирает Бальмонт, мне уже пришлось читать отзывы прямо противоположные. Если Бальмонт находит, что я

«беллетристического дарования безусловно лишен», то один французский критик, по поводу тех же рассказов, неумеренно сравнивает меня со Стендалем («Mercure de France», № от 16 августа этого года). При такой противоречивости мнений, мне естественно думать, что преувеличивают оба: и не совсем уж я неспособен писать рассказы, и до Стендаля мне далеко... Но, это все оставляя в стороне, я не считаю возможным вообще обойти молчанием заметки Бальмонта, потому что в них мой критик с чрезвычайной категоричностью решает один общий вопрос, важный для всех пишущих и любящих стихи,— и решает весьма произвольно.

Высказав предположение, что я, «как лирический поэт, близок к смерти», Бальмонт доказательство этому видит в том, что в последнем издании моих стихов некоторые юношеские стихотворения напечатаны в измененном, исправленном виде. Бальмонт пишет решительно: «Лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов... Лирическое стихотворение есть молитва. Но кто же в молитве меняет слова? Неверующий» и т. д. Такое заявление можно объяснить или настойчивым желанием *во что бы то ни стало* подыскать доказательство своей мысли, или увлечением красивыми словами, реального смысла лишенными. Как хороший знаток литературы (да и нужно ли для того быть «знатоком»?), Бальмонт не может не знать, что переделывали, исправляли свои стихи едва ли не все поэты в мире. Не странно ли говорить, что «лирика не допускает вариантов», когда достаточно открыть любое критическое издание выдающегося поэта, чтобы найти там именно варианты лирических стихотворений. Переделывали свои создания уже Вергилий и Гораций, переделывали свои ранние лирические стихи Гёте и Шиллер, переделывал Пушкин, превращая свои сравнительно слабые юношеские наброски в шедевры, которые мы все теперь знаем наизусть (из весьма многочисленных примеров назову стихи: «Богами вам еще даны...»), переделывали: Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Фет. Неужели же Бальмонт будет утверждать, что все эти поэты, принимаясь за переделку своих стихов, тем самым становились «как лирические поэты близки к смерти»? Неужели Пушкин, готовя первое издание своих стихотворений (1826) и переделывая для него свои (давно напечатанные) лицейские стихи, заслуживал название «Тришки, перекраива-

ющего свой кафтан» (сравнение Бальмонта)? Неужели Баратынский, в каждом новом издании видоизменявший свои прежние стихи, был «неверующим в свои молитвы»? Неужели Тютчев совершил грех против творчества, значительно переделав, через много лет по написании, свое стихотворение «Люблю грозу в начале мая» и придав ему ту совершенную форму, в которой оно вошло во все хрестоматии? Неужели столь же мало понимали законы лирического творчества и Лермонтов, и Фет, и все другие любимые нами поэты, упорно исправлявшие свои стихи, не зная, к своему стыду, правила Бальмонта, что «лирика не терпит переделок»?

По моему глубокому убеждению, утверждение Бальмонта (что поэт не имеет права исправлять, совершенствовать свои стихи) не только не выясняет вопроса, «близок ли я, как лирический поэт, к смерти», не только не соответствует фактам, но и по существу своему ложно, а как принцип крайне вредно. И вовсе не для защиты своих стихов, но ради интересов всей русской поэзии и ради молодых поэтов, которые могут поверить Бальмонту на слово, я считаю своим долгом против его категорического утверждения столь же категорически протестовать. Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами; пример Гёте и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились *работать* над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бессчетные варианты лирических стихов Гёте, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, причем он еще добавляет: «И, если пережитое мгновение будет неполным в выражении — пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»: поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как часто даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами. Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд, — это прекрасно показал еще Пушкин в своем

рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Хороши или нет мои стихи, улучшил я их или испортил своими поправками (кстати сказать, сделанными много лет назад и уже помещенными в изд. моих стихов 1908 г.), об этом, повторяю, я не сужу. Но я должен здесь сказать, что уверение Бальмонта, будто поэты не имеют *права на работу*, показывает только, что теоретические рассуждения — не его область.

Когда-то Бальмонт обмолвился:

Поэт
Моложе, наивней ребенка.

Сам Бальмонт всегда был только поэтом, и в своих стихах и в своей критике. Когда он с наивностью поэта (или ребенка) передает свои впечатления от прочитанных книг, у него это выходит почти всегда интересно и мило. Но, когда он пытается обосновать свои взгляды, ему случается, тоже почти всегда, высказывать суждения, настоятельно требующие исправления. И мне очень жаль, что Бальмонт не ограничился заявлением своего мнения обо мне, отказавшись от несвойственного ему дела — свое мнение доказывать. Мнение Бальмонта можно принять или не принять, но на несостоятельность его общих рассуждений указать было необходимо.

1913

ОВИДИЙ ПО-РУССКИ [1]

Каждый народ, который притязает на общемировое значение, обязан иметь в своей литературе не только хорошие, но (мы на этом настаиваем) безукоризненные переводы античных писателей. Требовать, чтобы каждый читатель вполне владел языками классической древности и мог читать ее великих поэтов и прозаиков в подлиннике, конечно, невозможно. Между тем создания античных писателей до сих пор остаются — что бы ни возражали на это — образцами непревзойденными и незаменимыми. Как бы ни были велики поэты новой Европы, включая в их число и двух титанов — Данте и Гёте, все же никому из них не удалось достигнуть в своих произведениях (во многих отношениях нам более близких, затрагивающих вопросы, которых древность не знала, и т. д.) той предельной гармонии между формой и содержанием, которая торжествует в произведениях писателей древнегреческих и древнеримских. Только в том случае, если бы вновь повторились исторические условия, в каких развивалась древняя Эллада и древний Рим, могли бы возникнуть новые Гомер и Эсхил, новые Вергилий и Гораций. Так как этого не будет никогда, нам остается внимательнейшим образом изучать писателей классической древности, которые и наш век — как десятки предшествовавших веков — учат видеть, мыслить, понимать, учат красоте чувства и красоте слова.

---

[1] Овидий, Баллады-послания, перевод со вступительными статьями и комментарием Ф. Зелинского, «Памятники мировой литературы», изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1913, XLIV + 346 стр., ц. 2 р. 25 к.

Вот почему предприятие, начатое издательством М. и С. Сабашниковых, должно приветствовать, как событие, имеющее значение общенародное. Издатели справедливо замечают в своем предисловии, что «во все времена действительно глубокое влияние на духовную жизнь культурных народов оказывали только те творения чужого гения, которые становились им доступны в переводах». Согласно с этим принципом и предпринято издание «Памятников мировой литературы», в которые должны войти русские переводы замечательнейших литературных произведений всех стран и эпох, а как начало такого издания — серия «античные писатели». Таким образом, если только издательству удастся выполнить свой план (хотя бы и не в полной мере, но в значительной степени), русские читатели получат, наконец, возможность ознакомиться с великими писателями Эллады и Рима, которые, за немногими счастливыми исключениями, пока знакомы им едва ли не только по именам. И мы не сомневаемся, что это действительно окажет «глубокое влияние» на всю нашу литературу и даже на всю нашу культурную жизнь.

Первый выпуск «Памятников» появляется при самых благоприятных знамениях, так как в нем даны «Послания» Овидия в переводе такого знатока римской жизни и литературы, как проф. Ф. Ф. Зелинский [1]. Самое его имя ручается нам, что мы имеем дело с трудом серьезным, который, при всех возможных его недостатках, должен остаться как ценный вклад в нашу литературу переводов. Обставлен перевод с исключительным богатством. Переводчик не только обдуманно выбрал латинский текст для перевода, но и сам внес свою лепту в его критическое исправление, как то видно по приложенным к книге «критическим примечаниям». Переведены (в стихах) все «Послания» Овидия, как 15 «канонических» (самим Ф. Зелинским), так и 6 дополнительных, не считаемых многими критиками произведениями самого Овидия (перевод Л. Ф. Завалишиной). Каждое «Послание» сопровождено комментарием, обстоятельно объясняющим все те выраже-

[1] Кроме разбираемой книги, в той же серии уже появилось: Лукреций, О природе вещей, перевод И. Рачинского, М. 1913. Это второе издание перевода, вышедшего впервые (в 1904 г.) в к-ве «Скорпион» и распроданного в несколько недель. Перевод исполнен вполне добросовестно, и русский читатель вполне может по нему познакомиться с идеями Лукреция.

ния, которые могут затруднить читателя, недостаточно знакомого с античной мифологией и древнеримской жизнью. Книге предпосланы два очерка Ф. Зелинского — о жизни Овидия и о его «Посланиях». Из первого очерка, который можно упрекнуть только в некоторой модернизации условий древнеримской жизни, но который написан с обычными для автора мастерством и живостью, образ Овидия встает выпукло и ярко. Второй очерк еще замечательнее, потому что в нем автор глубоко вскрывает те принципы античной поэтики, которые чужды современным литературам, и тем самым ярко и убедительно *показывает* читателям художественное очарование «Посланий» Овидия. Наконец, о самом переводе надо сказать, что, говоря вообще, он близок к подлиннику, передает его стих за стихом, читается легко и часто звучен. Таким образом, по изданию М. и С. Сабашниковых русские читатели, действительно, могут ознакомиться с одним из интереснейших произведений «певца любви, певца богов».

Однако то высокое значение, которое мы придаем самой идее «Памятников мировой литературы», не позволяет нам ограничиться этими общими замечаниями, так как — повторяем — мы желаем для русской литературы не только «хороших», но «безукоризненных» переводов классических писателей. Вовсе не желая оспаривать европейски признанной компетентности проф. Зелинского, как исключительного знатока латинского языка и римской литературы, мы не можем не сказать, что в самых принципах, положенных им в основание своего перевода, мы находим не мало спорного. Переводчик держался своих принципов довольно строго, и то, что нам кажется недостатком, проведено в переводе систематично: поэтому приходится ставить вопрос, точно ли воспроизводит стихи Овидия зеркало перевода; только ли потускнел подлинник в этом зеркале (что почти неизбежно во всяком переводе) или до некоторой степени и исказился?

Мы только что назвали перевод Ф. Зелинского близким к подлиннику: однако это выражение требует оговорок. Перевод близок в том смысле, что передает все мысли и почти все образы оригинала, но перевод Ф. Зелинского далеко не адэкватно передает манеру письма Овидия и, на наш взгляд, видоизменяет дух эпохи. Как во вступительном очерке переводчик модернизовал образ римского поэта, так в переводе модернизованы и его стихи.

Модернизовано прежде всего самое заглавие. Произведение Овидия называется в рукописях «Heroides» или «Epistulae»; переводчик назвал его «*Баллады*-послания». Слово «баллада» принадлежит новому времени и вызывает ряд ассоциативных идей, ничего общего с классической древностью не имеющих. Впрочем, переводчик сознается в этом сам, оправдываясь тем, что такое заглавие «благодаря своему откровенно современному характеру никого в заблуждение относительно своей подлинности ввести не может».

Модернизован и стиль «Посланий». Опять-таки переводчик сам признается в предисловии, что в его переводе «антономасии Овидия, за исключением самых прозрачных, разрешены». Антономасией называется риторический прием, состоящий в том, что «какое-нибудь имя передается описательно, посредством отчества или еще замысловатее, вместо Мелеагр говорится Энид, вместо фракиянка — родопеянка и т. д.» Действительно, переводчик усердно «разрешал» антономасии Овидия, но, на наш взгляд, тем самым разрушал стиль подлинника, лишившийся через то характерной для Овидия «александрийской изысканности». Как бы мы ни относились к этим антономасиям, дело переводчика — передавать все характерные особенности подлинника, а не поправлять его. Когда переводчик пишет [1] вместо «Родопейская Филлида» — «фракиянка Филлида» (II, 1), вместо «Эсонид» — «Язон» (XII, 16), вместо «Фриксейский овен» — «золотой овен» (XII, 8) и даже вместо «Фазис» — «Рион» (XII, 10), он изменяет и самый звук стиха и манеру речи поэта. Такие перемены уже превращают перевод в комментарий.

Но переводчик идет дальше: он позволяет себе изменять и образы подлинника, повидимому, желая иное сказать красивее (с современной точки зрения), чем оно выражено у Овидия. Возьмем заключительные стихи первого послания, Пенелопы к Улиссу:

Certe ego, quae fueram te discedente puella,
Protinus ut venias, facta videbor anus...—

т. е. «Конечно я, которая была при твоем отъезде девушкой (молодой женщиной), покажусь тебе, если ты сейчас вер-

---

[1] Счет стихов везде по переводу Ф. Зелинского, так как его счет нередко не совпадает со счетом стихов в «вульгате» Овидия. Римская цифра означает послание, арабская — стих.

нешься, старухой». Вместо этих простых слов мы читаем у Ф. Зелинского (I, 115—116):

Я же, красотка твоя... приезжай хоть сейчас, и ты скажешь,
Что моей юности все уж облетели цветы.

Не думаем, чтобы переводчик имел право придумывать за Овидия метафору «облетели цветы юности». Слова поэта «Не трудная слава обмануть доверчивую девушку» (II, 63) превратились у переводчика в такой стих:

Женщины слабой любовь ты попрал своей лестью коварной.

Слова Филлиды к Демофонту: «В твоем уме сохранилась (только) покинутая Критянка» (II, 74), заменены переводчиком упоминанием о том,

Как в чужедальной стране он (Тезей) Ариадну забыл.

В предисловии переводчик говорит, что позволял себе вольности «в передаче эпитетов», так как, будто бы, «и сам Овидий относился к ним беззаботно». Оставляя на ответственности Ф. Зелинского такое обвинение Овидия (которое нам кажется несправедливым), мы должны сказать, что, изменяя эпитеты или добавляя новые, переводчик обязан был держаться в пределах Овидиева словаря. Между тем многие эпитеты Ф. Зелинского кажутся нам слишком модернистическими для Овидия. Так, например, вряд ли Овидий мог бы сказать «тусклые дни» (I, 8) — у Овидия «tardi dies», «медлительные дни» [1]; «по скользкой тропе», т. е. по морю (X, 62), никак не то, что «per ambiguas vias»; «сон сковал недвижной негой» (X, 111) слишком изысканно, чтобы передать простое «somni, me tenuistis inertem»; «в жгучем огне твоих глаз» (XII, 30), напоминает современный фельетон, тогда как у Овидия просто «твои глаза», «oculi tui» [2]; «крылья судов» (III, 58)

[1] Понятие «медлительности» передано переводчиком в эпитете «дней тусклых *ленивый* полет». Но в подлиннике выражение гораздо проще: «Non quererer tardos ire relicta dies».

[2] Переводчик может сослаться на то, что свои глаза Медея здесь называет «lumina», но, как известно, это слово было обычно для означения глаза, взора, и в крайнем случае переводчик мог бы только сказать «сияние глаз», переведя весь стих (в том смысле, какой он хочет в нем прочитать) хотя бы так:

Глаз сиянье моих очи затмили твои.

В подлиннике: «Abstulerant oculi lumina nostra tui», и мы лично предпочли бы перевести:

Отняли очи твои наших сияние глаз.

более в духе Овидия, но все же излишне, так как в подлиннике просто «паруса», «lintea»; «в трауре» (III, 113) — слово слишком современного и притом не русского происхождения, чтобы верно передать латинский глагол «macrere»; «скитальцу Одиссею» (I, 1) мог бы сказать и Овидий, но все же это — «вольность», так как в подлиннике «медлительному Одиссею» [1], и т. д. Отметим еще странное пристрастие переводчика к эпитету «лихой»; этим словом он передает то «armifer» (II, 80), то «fugax» (IV, 46), то «fortis» (XIII, 137), то прибавляет его к словам, которые у Овидия стоят безо всякого эпитета (VI, 35, VIII, 84, XIII, 3, 4).

Несоответственными языку Овидия кажутся нам и слишком частые многоточия, к которым охотно прибегает переводчик: «Лик тот... другим он казался» (IV, 73), «Обеты творю... ах, обеты!» (VI, 73), «Парус... ах, как уж далек» (XIII, 16), «Вижу... зачем я так долго» (V, 67) и т. п. Такие перерывы мысли у Овидия весьма редки, и в данных местах подлинника их нет.

Видоизменяя общий тон подлинника, переводчик изменяет структуру его стиха. В предисловии Ф. Зелинский оправдывает встречающиеся в его переводе «гипербаты»,— особое риторическое расположение слов, привычное для римских поэтов и, в частности, для Овидия. К сожалению, переводчик, несмотря на оговорку предисловия, большею частью уничтожал гипербаты Овидия и довольствовался простым, так сказать, грамматически

---

[1] Этот свой первый стих первого послания переводчик оправдывает в предисловии. В подлиннике читаем: «Hanc tua Penelope lento tibi, mittit, Ulixe», т. е.: «Это (послание) твоя Пенелопа шлет тебе, медлительному, Улисс». Переводчик передает:

Шлет Пенелопа, тоскуя, скитальцу привет Одиссею! —

объясняя, что «тоскуя» и «скитальцу» заключено в непереводимом слове «lento». Нам кажется, что потеря слова «твоя», сомнительное добавление слов «тоскуя» и «привет» еще в большей мере нежелательны, чем, конечно, приблизительный перевод слова «lentus» через «медлительный», «медлитель». Стих мог бы быть передан, например, так:

Шлет твоя Пенелопа, медлитель Улисс, тебе это.

Заметим кстати, что, так решительно восставая здесь против «условного» перевода слова «lentus», Ф. Зелинский иногда сам дает перевод совершенно «условный». Так, например, выражение: «Судит деянья исход» (II, 81) вряд ли даже будет кем-либо понято без справки в латинском тексте: «Exitus acta probat».

правильным, расположением слов, чем разрушал одну из характернейших особенностей подлинника. Возьмем стих Овидия:

At si nostra tuo spumercant aequora remo,

т. е.: «Если бы наши от твоего запенились воды весла». У переводчика вместо того скучная правильность в расположении слов (II, 83):

Если б от весел твоих забелели фракийские воды.

Таких примеров в переводе очень много.

Далее: Овидий очень любит ставить рядом два одинаковых слова, в разных падежах, или два слова одного корня. Переводчик очень редко воспроизводит эту особенность подлинника. «Aut ego *Tandalidae Tantalis* uxor ero», пишет Овидий (VIII, 119); в переводе: «Или женой меня в дом единокровный верни»; «cui nox una non *tanti* ut *tantus* conciperere, fuit» (IX, 10) —в переводе: «Ночи замедлил полет, чтоб твою силу создать». Точно также пропали в переводе сочетания «*Victorem victae*» (IX, 2), «*Haemonis Haemonio*» (XIII, 2) и др.

Говорить подробно о фактуре стиха у Ф. Зелинского мы здесь считаем неуместным. Но так как сам переводчик приложил к своей книге правила «русского элегического дистиха», мы бегло коснемся этого вопроса. Прежде всего, не требуя от перевода, чтобы он сохранил всю многозвучность стиха Овидия, мы все же полагаем, что можно было избежать такого, например, неприятного сочетания звуков:

Пы*ш*ный дала уро*ж*ай почва и *ж*атвы *уж ж*дет (I, 54).

Затем нас удивило категорическое утверждение, что «неизящной представляется и рифма в конце обеих половин пентаметра (здесь неизящен и ассонанс)». Между тем сам Овидий с великой охотой употреблял рифмы и ассонансы в конце обеих половин пентаметра. В одном послании Федры (IV) таких рифм и ассонансов можно насчитать около 20. Нам кажется, что созвучия придают особую прелесть таким, например, стихам (II, 125):

Et quaecumque procul venientia lintea vidi,
    Protinus illa *meos* auguror esse *deos*;
In freta procurro, vix me retinentibus undis,
    Mobile qua *primas* porrigit aequor *aquas*.

Отсутствие этих созвучий сделало перевод гораздо более вялым.

Из других правил, поставленных себе Ф. Зелинским, нам казалось излишне стеснительным требование, чтобы замена дактиля спондеем (в сущности хореем) делалась лишь «в тех редких случаях, когда тезис образуется односложным ударным словом». Ничего не доказывает приводимый переводчиком пример:

Протесилаю привет шлет за-море Лаодамия.

Каждый читатель совершенно одинаково прочтет этот стих, будет ли «шлет» «односложным ударным» словом, или первым слогом следующего слова. Вообще мы думаем, что правила русского гекзаметра надо выводить не теоретически (и не на основании правил античных метриков), а по тем образцам, какие нам оставили Гнедич, Жуковский, Дельвиг, Пушкин.

Делая все эти замечания, мы, однако, отнюдь не хотим умалить значение перевода Ф. Зелинского. Сравнительно со всеми другими переводами классических писателей, появившимися у нас за последние десятилетия (исключение составляет разве только перевод Еврипида, начатый покойным И. Анненским, который, к сожалению, не сохранил размера подлинника и много в нем модернизовал),— труд Ф. Зелинского представляет достоинства исключительные. Если бы дальнейшие выпуски «Памятников мировой литературы» могли стоять на той же высоте, издательство уже должно было бы считать свою цель в значительной мере достигнутой. Своими замечаниями мы хотим лишь обратить внимание на ту ответственность, какую принимает на себя переводчик античного поэта, решаясь в переводе изменить хотя бы второстепенные детали. Когда речь идет о переводе великих поэтов Эллады и Рима, нам кажется необходимым передавать не только мысли и образы подлинника, но самую манеру речи и стиха, все слова, все выражения, все обороты; и мы твердо верим, что такая передача — возможна.

1913

ГОД РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Апрель 1913 — апрель 1914 г.

Минувший год в русской поэзии останется памятен всего более спорами о футуризме. В столицах и в провинции устраивались публичные чтения и диспуты о футуризме, привлекавшие полную залу. Футуристические пьесы шли в переполненных театрах. Тощие и более объемистые сборники стихов и прозы футуристов, появлявшиеся один за другим (всего за год, по приблизительному подсчету, их вышло свыше 40), постоянно находили критиков, читателей и покупателей. Издавалось несколько периодических изданий футуристов, объединившихся, наконец, в довольно толстом «первом журнале русских футуристов»[1]. Над футуристами смеялись, их всячески бранили, но все же их читали, слушали, смотрели в театрах, и даже синематограф, это верное отражение нашего «сегодня», считал долгом касаться футуризма и футуристов, как «злобы дня».

Несомненно, со времени своих первых выступлений (о которых мы имели случай говорить здесь) наш русский футуризм развился значительно и, главное, постарался сам выяснить свою «идеологию». В своих журналах и брошюрках футуристы попытались выработать теорию футуризма. Делясь (как это всегда бывает в молодых литературных школах) на ряд враждующих между собою фрак-

---

[1] «Футуристы», первый журнал русских футуристов. Редактор: Василий Каменский, издатель: Давид Бурлюк, № 1—2, Москва 1914, стр. 160. Раньше издавались: «Петербургский глашатай», «Союз молодежи», «Очарованный странник», «Мезонин поэзии» и др.

ций, они высказывали не мало противоречивых взглядов. Но в конце концов все различные направления русского футуризма можно свести к двум определенным типам: к футуризму умеренному и футуризму крайнему. Эти два типа различаются по существу дела: умеренные, признавая первенствующее значение в поэзии «формы», пользуются ею, чтобы выявить некое новое (с их точки зрения) «содержание»; крайние — ничего, кроме «формы», в поэзии не знают и видеть не хотят.

Умеренные русские футуристы сравнительно близко примыкают к итальянскому футуризму Маринетти и его соратников. В «манифестах» итальянского футуризма [1] на разные лады повторяется фраза: «Да придет, наконец, ослепительное царство Божественного Электричества!» Пренебрежение и презрение ко всему историческому, восхваление современности, века механизмов и ускоренной жизни, и возведение в культ всего ныне существующего — вот основные черты итальянского футуризма. «Венеция это — история?— Так засыплем венецианские каналы, сожжем гондолы и разрушим Академию!» «Аэроплан и синематограф механизмы?— Прославим их!» «Война ныне существует?— Будем ее восхвалять!» Такова логика Маринетти и его последователей. Поэзии же, если она во всем этом при чем-нибудь, предлагается повторять эти мысли и по возможности приспособляться к «ритму современности».

Наши «умеренные» футуристы, в теории, неохотно повторяют все положения Маринетти. Под влиянием, может быть, своих «крайних» сотоварищей они предпочитают говорить, что «в поэзии *есть* только форма» [2]. Но в своих стихах они довольно близко следуют за итальянцами. Разница лишь в том, что среди русских футуристов этого направления не оказалось сильных темпераментов, и поэтому выкрики о разрушении музеев и о том, что

---

[1] Маринетти, Манифесты итальянского футуризма, перевод Вадима Шершеневича, М. 1914. ц. 1 р., стр 80 Ф.-Т. Маринетти, Футуризм, перевод М. Энгельгардта, к-во «Прометей», Спб. 1914, ц 1 р. 25 к., стр 241. Генрих Тастевен, Футуризм, с приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти, изд. «Ирис». М. 1914, ц. 90 к., стр 80+38.

[2] Вадим Шершеневич, Футуризм без маски, к-во «Искусство», М. 1914, ц. 50 к., стр. 102 Сходные идеи в брошюре И. В. Игнатова «Эгофутуризм», изд. «Спб. глашатай», Спб. 1913, ц. 50 к., стр. 16.

«война — единственная гигиена мира», отпали или, вернее, потускнели. Однако, хотя и в ином освещении, «умеренные» все же развивают теории Маринетти.

В самом деле, не все ли равно, объявить презрение всему «историческому» или обратиться к «имитаторам греческого» с таким стихом:

Ихтиозавр на проспекте! Ихтиозавр в цилиндре![1]

Смысл один и тот же: прошлому нет места на современном проспекте, на который подобает выходить в цилиндре, а не в эллинском гиматии. Не все ли равно, восхвалять войну теоретически или воспевать в «дредноутовой поэзе», как

Отрадно улавливать ассонансы в оркестре режущем
Кашляющих громово пушек[2].

Или так же воспевать красоту фабрик, где

Целые сутки аудиенция у ее величества,
Великолепнейшей из великолепных Медичей.

Наконец, не значит ли, что поэт возводит в культ все, что ныне существует, если он любовно изображает и поминает в каждой строчке то «Oiselaux de Chypre», то «брызги Maccheroni», то «Луна-Парк», то «esprits» (дамские), то «jupe-culotte», то вернисcажи, будуары, небоскребы, бутерброды, кодаки, моторы и т. д. [3]. Что бы ни было, только бы оно принадлежало сегодняшнему дню,— и его спешат вместить в стих, говоря, что «небо обклеено газетами», что «мои слова я развешиваю, как рекламы», что «на душу я надеваю очки», что «мечты сплелись в пудренице сердца» и т. д.[4] Современная парфюмерия и новые изобретения, пресса наших дней и ныне выделываемые вина, «знаменитости» этого года и самое последнее усовершенствование техники — все обожествлено в этом культе «сегодня»!

В одном только решительно разошлись с итальянцами наши русские футуристы: во взгляде на любовь и на женщину. Как известно, школа Маринетти проповедует «бой-

---

[1] Вадим Шершеневич, Романтическая пудра, Спб. 1913, ц. 30 к., стр. 16.

[2] Борис Лавренев, в «Мезонине поэзии».

[3] См. «Мезонин поэзии», «Футуристы», книги Вадима Шершеневича («Романтическая пудра», «Экстравагантные флаконы»), Рюрика Ивнева («Пламя пышет») и др.

[4] Там же.

кот любви». Русские поэты оказались для этого слишком романтичны. Любовь в их стихах удержалась, хотя они и стараются всячески придать ей оттенок «кокоточный». Иные даже сознаются, что у них бывают совсем не футуристические мгновения, когда

Ей шепчу: «Дорогая моя!»[1]

Разошлись с итальянцами русские поэты и в неодолимом для них желании «открывать свою душу». Итальянцы, как европейцы, душу свою показывать не любят. Русские, все же воспитанные на Достоевском, не в силах замкнуться в одном прославлении внешностей, и нет-нет да и срывается у русского футуриста признание:

Скорбь моя! Байрон
Перед нею беднее горба:
В мантии гаер он![2]

Или еще:

С каждым часом все ниже и ниже
Опускаюсь, падаю я...
Но теперь печальна дорога
И тяжел мой удел.
Я не смею тревожить бога:
У него много дел[3].

Основной недостаток поэзии «умеренных футуристов» тот, что в погоне за пресловутым «ритмом современности» они сознательно дробят свои стихотворения на отдельные стихи, давая каждому самостоятельную жизнь. Известное впечатление мелькания, синематографичности получается, но исчезает, как-то распыляется целое, не объединенное единым символом. К некоторой экстравагантности сравнений и метафор (непременно заимствованных из самой последней «современности») читатель легко привыкает; к тому же есть среди них и удачные (например, «Громоздились друг на друга десятиэтажные вымыслы» В. Шершеневича и др.). Технические смелости у «умеренных» довольно скромны и не идут дальше осторожных словообра-

---

[1] В. Шершеневич.
[2] Хрисанф, в «Мезонине поэзии».
[3] Рюрик Ивнев, в «Мезонине поэзии».

зований (хотя зачастую и весьма неудачных, как наречие «скрестяруко»), переноса половины рифмы в другой стих (примеры чему есть уже у И. Анненского), постановки союза «и» на конце стиха (что делали уже поэты XVIII века), нарушений условного размера и т. п. Есть ли среди наших «умеренных» футуристов подлинные дарования,— пока не видно...

Сразу все меняется, когда мы переходим к стихам футуристов «крайних». Итальянский футуризм они отвергают яро, заявляя, что свое «движение» создали и независимо и раньше. В своих статьях и «декларациях» [1] они на разные лады повторяют одно: «Смотрите, толстогубые! До нас не было словесного искусства!» [2] Разъясняя это, они сообщают, что «разгадка слова в букве», что «*р* — красная, *ж* — желтая, *с* — синяя и т. д.», что «согласные дают — национальность, гласные — вселенский язык» и пр.[3] Когда же «крайним» указывают (а им это неоднократно указывали в печати), что «теория» их крайне не нова и по меньшей мере идет от Артюра Рэмбо, а точнее от времен мифической древности, они отвечают: «кулак у меня — 4 пуда», «оно (некое лицо одного поэта) само плюнет тебе в рыло» и «это — фонарные столбы по поношенным мордам!» [4] Затем «идеология» крайних кончается.

Из стихов и прозы «крайних» раньше всего знакомишься с их тоже «крайней» неосведомленностью в разных областях. Один из них, например, старательно отмечает в своих стихах особым шрифтом все ассонирующие звуки [5], как будто он первый ввел в стихи ассонансы и их не безмерно больше (и гораздо более тонких и исхищренных) в стихах Пушкина и Вергилия! — или особенно подчеркивает, что его стихи [6] написаны «без буквы *р*», как будто это его «изобретение» и того же не делал еще Державин! Другой громоздит сотни новосочиненных слов: «зарошь, дебошь,

---

[1] А. Крученых и В. Хлебников, Слово, как таковое, М. 1913, ц. 30 к., стр. 16; А. Крученых, Стихи В. Маяковского, Спб. 1914, ц. 40 к., стр. 32; «Грамоты и декларации русских футуристов»; изд. «Свирельга», Спб. 1914, «Свисток» и др.

[2] «Трое» (В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро), изд. «Журавль», Спб. 1913, ц. 1 р., стр. 96.

[3] «Грамоты и декларации».

[4] А. Крученых, Стихи Маяковского, стр. 4, 6, 7.

[5] Давид Бурлюк, в журнале «Футуристы».

[6] Он же в сборнике «Дохлая луна», 2-е изд.

варошь, студошь, жарошь, сухошь, мокошь, темошь» [1] или «словойназа, словолю, словожди, словойдут, словоплямив, словолян»...[2] и т. д., как будто такие случайные сочетания букв могут иметь какое-нибудь значение для поэзии. Третий, в прозе, глубокомысленно рассуждает: «до сих пор утверждали, — мысль диктует законы слову, а не наоборот» (а труды В. Гумбольдта, Потебни и др.!) или «наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. идеалистов, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой» (прекрасное понимание философского идеализма!) и т. п.

«Творчество» «крайних» соответствует этому первому впечатлению. Гонясь за тем, что им кажется новизной, они порой безвкусно подражают старшим, как, например, в таких стихах:

Ленивой лани ласки лепестков
Любви лучей лука — и т. д.[3].

(Как не вспомнить Бальмонта: «Ландыши, лютики, ласки любовные...») Порой — ищут своего «заумного» языка, решительно порывая всякую связь с читателем и, следовательно, уничтожая самое существование поэзии для других:

е у ю
и а о...[4]

(Впрочем, один из «крайних» весьма последовательно уже объявил «смерть искусству» и свою последнюю поэму «читал ритмодвижением», т. е. движением руки, безо всяких слов) [5]. Порой, для пущей новизны, печатают свои opus' ы в виде таблиц, разграфленных прямыми и косыми линиями [6] (так что при изображении, например, «Скэ-

---

[1] Велемир Хлебников, в сборнике «Требник троих», М. 1913, ц. 1 р. 25 к., стр. 94.

[2] Василий Каменский, в сборнике «Молоко кобылиц», М. 1914, ц. 1 р., стр. 87.

[3] Давид Бурлюк, в журнале «Футуристы».

[4] А. Крученых, в сборнике «Дохлая луна», М. 1913, ц. 1 р. 50 к., стр. 120.

[5] Василиск Гнедов, Смерть искусству, изд. «Петербургский глашатай», Спб. 1913, ц. 30 к., стр. 8.

[6] Василий Каменский, в журнале «Футуристы».

тинг-ринга» получается особый загон для разного рода реклам, расклеенных по стенам). Порой, наконец, начинают писать самые шаблонные стихи, как, например:

Не мало славных полководцев,
Сказавших «счастлив», умирая,
Знал род старинных новгородцев,
В потомке древнем догорая...

Погибли воины. Засада
Давно в лесу их стерегла,
Давно желанная награда
Врагу уплачена была.

Мы воду пьем — кто из стакана,
А кто прильнув к струе устами,
Среди весеннего тумана
Идя полночными брегами.

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая
И голубь розовых высот...[1]

Ко всему этому присоединяется намеренная *грубость* стихов наших «крайних». С условной красотой поэзии они хотят бороться усиленным употреблением слов резких, бранных, выражающих что-либо отвратительное или просто считаемых «неприличными». «Я весь хорош, даже бранный», — заявляет один из «крайних»[2]. Поэтому иным из поэтов приходится в книгах заменять иные слова или части слов точками. При таком, «наклоне» к сквернословию не знаешь, как относиться к некоторым стихам: видеть в них

---

[1] В. Хлебников, А. Крученых, Н. Бурлюк (сборники: «Молоко кобылиц», «Полуживой», «Садок судей II», «Волчье солнце»). Иные «поэмы» А. Крученых почти сплошь написаны такими стихами, напоминающими «сказки» А Рославлева. Приведенные нами примеры принадлежат к числу более удачных четверостиший, так как мы не хотели цитировать явные промахи, как, например, у В Хлебникова: «а у овцы же блещут слезы...» (сборник «Рявь», Спб. 1914).

[2] А. Крученых, в сборнике так и озаглавленном: «Утиное гнездышко дурных слов», ц. 40 к. (место изд. и стр. не означены).

неостроумную шутку или считаться с ними тоже, как с сознательным осуществлением футуристами своей программы. Что сказать, например, о таком четверостишии:

Бесконечность — мой горшок,
Вечность — обтиралка,
Я люблю тоску кишок,
Я зову судьбу мочалкой[1].

Предпочтем все же счесть это шуткой, как и другие сходные (их не мало) [2] «выступления» наших «крайних».

Как бы то ни было, беспомощность теоретических рассуждений и противоречивость всех попыток «творчества» гг. «крайних» приводят к неоспоримому выводу, что они нисколько не подготовлены к прокладыванию новых путей в искусстве. Весьма недостаточно поносить бранными словами все, что было, и все, что есть вне своего кружка, чтобы уже найти нечто новое. Именно «нового» мы у наших крайних футуристов и не видим: напротив, то, что они делают,— или повторение весьма старого, или только беспорядочное (и безвкусное) смещение слов, полуслов и звуков. Объявив, что «поэзия не ставит себя ни в какие отношения к миру», футуристы в то же время пишут стихи, которые, после дешифрования их намеренно замысловатого языка, оказываются обычнейшими «стихотворениями», написанными на обычнейшие «поэтические» темы (таково большинство стихов В. Шершеневича, а также многие стихи В. Маяковского). Если и есть какая правда в учении о «слове, как таковом», то ее проповедники сами этой правды не понимают и проявить ее в поэзии не умеют.

Довольно тягостный труд — выискивать в десятках книжек, наполненных бессодержательными и бесформенными стихами, отдельные удачные выражения. Гораздо чаще находишь или безнадежную прозу («Недуг кончиной угрожал» — В. Хлебников, «Какая в нем корысть» — он же, «Как скудны дни твои» — Д. Бурлюк и т. д.), или повторение давно сказанного («огонь надежд» — Д. Бурлюк, «весна, когда все так стыдливо» — Н. Бурлюк,

---

[1] В Хлебников, в сборнике «Затычка», Херсон 1914, ц. 60 к., стр 16.

[2] Например, у А. Крученых, в сборнике «Поросята», Спб. 1914:

Что-то рот мой становится уже уже,
Бочка никак не вмещается в пузо.

«упьюсь вином последней мести» — А. Крученых, «поцелуй поймаешь жаркий» — он же, и т. д.), или сочетания, совершенно неприемлемые. («Мнеолик таен и теблядины пятнаты моймом» — В. Хлебников; «Любшина, влюбравы, влюбивень прилюб» — он же). Справедливость заставляет нас, однако, повторить то, на что мы уже указывали раньше: больше всего счастливых исключений мы находим в стихах, подписанных: В. Маяковский. У г. Маяковского много от нашего «крайнего» футуризма, но есть свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать. Конечно, не хитро сочинять метафору:

Я сошью себе штаны из бархата голоса моего
И по Невскому мира...

Но как в маленьком сборнике г. Маяковского [1], так и в его стихах, помещенных в разных сборниках, и в его трагедии [2], встречаются и удачные стихи и целые стихотворения, задуманные оригинально. Наконец, действительно художественные и проникнутые чувством страницы есть в посмертном сборнике стихов и прозы Е. Гуро [3].

Еще раз подводя итоги русскому футуризму, мы должны сказать, что ничего положительного он так и не дал, — по крайней мере за 2—3 года своего существования. Попрежнему только намечаются какие-то возможности новых путей, но никто еще уверенно на эти пути не вступил и, конечно, не «крайним» оказаться на них проводниками. На этом можно, нам кажется, расстаться с нашим футуризмом и, вероятно, надолго...

1914

---

[1] В. Маяковский, «Я», М. 1914. ц. 50 к. (стр. не означены).

[2] «Владимир Маяковский». Трагедия Владимира Маяковского, М 1914, ц. 1 р.. стр. 46.

[3] Е Гуро, Небесные верблюжата, М. 1914, ц. 1 р. 20 к., стр. 128.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

I

«Когда возникает поэт, душа бывает взволнована»,— писал Ф. Сологуб в предисловии к «Громокипящему Кубку». Конечно, певец звезды Маир, обычно скупой на похвалы, не мог ошибиться, произнося приговор столь решительный. Чуткость не изменила Ф. Сологубу, когда он приветствовал Игоря Северянина высоким именем Поэта. Да, Игорь Северянин — поэт, в прекрасном, в лучшем смысле слова, и это в свое время побудило пишущего эти строки, одного из первых, в печати обратить на него внимание читателей и в жизни искать с ним встречи. Автор этой статьи гордится тем, что он, вместе с Ф. Сологубом и Н. Гумилевым, был в числе тех, кто много раньше других оценили подлинное дарование Игоря Северянина.

Однако самое название «поэт», в каждом отдельном случае, требует пояснения и определений. Конечно, «не тот поэт, кто рифмы плесть умеет». С другой стороны, мы только условно называем «поэтом» того, кто совсем не умеет «плесть рифмы». В одной эпиграмме Баратынский шутил: «И ты — поэт, и он — поэт, но *разницу* меж вас находят»... Даже между великими поэтами «разница» несомненна. Может быть, по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину. И все же Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературы, а роль Тютчева в истории нашей поэзии

гораздо менее значительна. Это происходит оттого, что один талант еще не определяет всего значения поэта и писателя.

Мы знаем, что гений иногда «озаряет голову безумца, гуляки праздного». Хорошо, если таким гулякою оказывается Моцарт, да и то Сальери сказал не всю правду: из биографии Моцарта мы знаем, как много он учился и как много работал. Когда гений соединяется с огромным умом, жаждущим познаний, с безошибочным вкусом и с неустанным трудолюбием, получается титан литературы, как наш Пушкин или германский Гёте. Томы сочинений Пушкина, его глубокие суждения о разнообразнейших вопросах истории, политики, науки, искусства, его черновые рукописи, свидетельствующие о кропотливой работе, опровергают то представление о нашем великом поэте, какое готов был поддерживать он сам: как о «повесе, вечно праздном». Разносторонность познаний и интересов Гёте достаточно известна. Когда же поэтический дар не сочетается ни с исключительным умом, ни с неодолимым терпением, в лучшем случае выходит русский Фофанов или французский Верлэн.

«Душа бывает взволнована, когда возникает поэт». Но после первого радостного волнения наступает время анализа. Нашедший клад, сначала только пересыпает золото из рук в руку, но потом начинает считать его и определяет ценность монет. Мореплаватель, открывший остров, после первой минуты горделивого счастья, отправляется исследовать новую землю, выясняет, пригодна ли она для жилья, богата ли растениями, животными, минералами, есть ли в ней удобные бухты. Подобно этому, «открыв» нового поэта, пережив радостное «волнение души», читатель невольно начинает относиться критически к новому знакомцу, старается определить его удельный вес. Хочется узнать, принадлежит ли новый поэт к числу редких «посланников провидения», благословенных гостей мира, как Пушкин и Гёте, или к числу второстепенных светил, как Фофанов и Верлэн, или, наконец, к тем мимолетным огням, которые, как падающие звезды, порою озаряют на миг небосвод литературы.

А если бы случилось, что мы пожелали отказаться от анализа, если бы нам захотелось только перебирать монеты найденного клада, только любоваться новооткрытым

островом, только радоваться на строфы нового поэта,— Игорь Северянин сам не позволил бы нам отдаться этому непосредственному чувству. Первая большая книга, изданная им (он сам именует ее «первой» книгой, как бы отрекаясь от своих предыдущих изданий), «Громокипящий Кубок»,— книга истинной поэзии. Об ее стихах справедливо сказал Ф. Сологуб: «Пусть в них то или другое неверно с правилами пиитики, что мне до того!» Но после первой появилась «вторая», «Златолира», огорчившая всех, кто успел полюбить нового поэта,— так много в ней появилось стихов безнадежно плохих, а главное, безнадежно скучных. Не лучше оказалась и «третья» книга, «Ананасы в шампанском». Сторонники поэта объясняли это тем, что в обеих книгах были собраны, преимущественно, прежние, юношеские стихи Игоря Северянина. Мы ждали «четвертой» книги; она вышла под заглавием «Victoria Regia», с пометами под стихами 1914 и 1915 г. Увы! и она не оправдала добрых ожиданий: в ней много подражаний поэта самому себе и много стихотворений неудачных и слабых: ни в какое сравнение с «Громокипящим Кубком» идти она не может.

Что же остается делать читателям Игоря Северянина? Отбросить три его книги и перечитывать «Громокипящий Кубок», опять и опять радуясь на свежесть бьющей в нем струи? Или — вдуматься в странное явление и решить, наконец, *что же за поэт* Игорь Северянин: суждено ли ему остаться «автором одной книги» (каких мы немало встречаем в истории литератур), или возможны для него развитие, движение вперед, счастливые создания? Последнее — прямое дело критики, и ее дело также, если она серьезно относится к своей задаче, указать, по мере своих сил и разумения, поэту, какие причины мешают ему развивать свой дар и идти к новым художественным завоеваниям: есть ли это нечто роковое, неодолимое для самого поэта, или нечто временное, с чем он может бороться. Позднее беспристрастная история литературы укажет Игорю Северянину его место в родной словесности; сейчас мы, критики, можем и обязаны указывать поэту пути, которые перед ним открыты. Правда, критиков слушают редко, но это уже не их вина, и свой долг они исполнить обязаны.

Подойдем же к поэзии Игоря Северянина со всем доброжелательством читателя, благодарного ему за «Громоки-

пящий Кубок», и постараемся уяснить для самих себя и для него, почему нас и, сколько мы знаем, так многих, любящих поэзию, не удовлетворяют его последние книги [1].

II

Не думаем, чтобы надобно было *доказывать*, что Игорь Северянин — истинный поэт. Это почувствует каждый, способный понимать поэзию, кто прочтет «Громокипящий Кубок». Но важно определить диапазон поэзии Игоря Северянина. Поэтому, хотя бы бегло, приходится окинуть взглядом его лучшие поэмы.

Первый признак поэта — умение передавать, рисовать то, что он видит. Поэт обладает способностью подмечать такие черты в окружающем, которые одни воссоздают всю картину в соображении читателя. Без этой способности нет поэта, вернее, он может и быть, но останется нем для всех; он будет воспринимать мир художественно, но мы не узнаем этого из его неумелых, бессильных строк. Игорь Северянин такой способностью «рисовать» обладает в сильной степени. Он — поэт-живописец; он рисует целые картины, сохраняющие всю свежесть красок и даже как будто весь аромат действительности. Читая «Громокипящий

---

[1] Здесь я вынужден сказать несколько слов pro domo mea. Игорь Северянин весьма зол на критику и осыпает ее ругательствами: «Смотрите-ка, какая подлая в России критика!» В России критические статьи писали Пушкин, Гоголь, Баратынский, Белинский, Ап. Григорьев... и столько других, имена которых служат достаточной защитой от брани Игоря Северянина. К русским критикам причислю себя и я, если 25 лет работы, руководимой обдуманными убеждениями, знаниями и личным вкусом, а отнюдь не личными отношениями с тем или другим писателем, дают на то право. Недовольный моими критическими замечаниями о его книгах, Игорь Северянин позволил себе заявить в стихах, что я ему «завидую». Любопытно, в чем бы я мог «завидовать» Игорю Северянину. Мне было бы стыдно, если бы я оказался автором «Ананасов», и мне было бы обидно, если бы я сделался объектом эстрадных успехов, выпавших на долю Игоря Северянина. Поэту, немного очадевшему, должно быть оттого, что «идут шестым изданием иным ненужные стихи», следует усвоить себе простую разницу между критической оценкой и завистью. Не нужно непременно завидовать и можно не переставать любить, судя критически и иногда строго осуждая те или другие страницы прозы и стихов. Неужели Игорю Северянину непонятна благородная любовь к литературе, побуждающая нас, критиков, оценивать создания поэзии, а понимает он только «кумовство» или «зависть»?

Кубок», *видишь* перед собою поля, и лес, и море, и гостиную, и диваны лимузинки.

Таков, например, «День на ферме» (I, 23 [1]), когда «бегало солнце по граблям», таков «Ноктюрн» (I, 47), изображающий, как «бледнел померанцевый запад»; таковы стихотворения «На реке форелевой» (I, 32), «Январь» (I, 34) и многие другие в первом отделе «Громокипящего Кубка». Немногими штрихами Игорь Северянин воссоздает сложные картины. Присмотритесь и прислушайтесь, например, к таким стихам (I, 13):

День алосиз. Лимоннолистный лес
Драприт стволы в туманную тунику... —

оцените такую черту (I, 25): «Закатный запад был сиренев», такой эпитет (ib.): «Шел *тихий* снег», смелость и верность такого образа (I, 49): «Хромает ветхий месяц как половина колеса», или еще (I, 27): «Ночь баюкала вечер, уложив его в деревья». Все это — штрихи истинного поэта, как и длинный ряд отдельных «счастливых» выражений, trouvailles: «морозом выпитые лужи» (I, 50), «аллея олуненная» (I, 66), «сад, утопленный в луне» (I, 89), «кувыркался ветерок» (I, 68), «нóчи в сомбреро синих» (I, 117) и т. п.

Второе необходимое свойство поэта — способность переживать события глубоко и остро. Поэт-лирик имеет почти единственный объект наблюдений — самого себя. Свою собственную страсть, свое счастье и свою скорбь замыкает он «в жемчужине слова». Поэт должен не бояться страданий, потому что сильные чувства дают ему темы для вдохновений. «Всходить на костер», «идти на Голгофу», эти условные выражения заключают в себе жуткую правду для поэта-лирика. Кто не способен сильно чувствовать, не способен и влиять с силою на читателей. Поэт «с холодной душой» — nonsens, противоречие в терминах.

По силе лирических признаний Игоря Северянина мы судим, что он переживает свою жизнь остро. Такие, каза-

---

[1] Мы означаем книги Игоря Северянина римскими цифрами: I, II, III, IV; страницы в них — арабскими цифрами. Примеры мы стараемся приводить преимущественно из стихотворений последних годов, начиная с 1913. Во многих случаях, однако, даты под стихотворениями не проставлены, и мы не имели возможности проверить время их написания.

лось бы, обыкновенные отношения, какие пересказаны в стихах «Это все для ребенка» (I, 16), дали Игорю Северянину исключительные по своему импрессионизму строки:

Повидаться нельзя нам.
Разве только случайно. Разве только в театре.
Разве только в концерте.
Да и то бессловесно. Да и то беспоклонно...

Как подлинная трагедия, читаются стихи «Злате», например, эти (I, 45):

Ты ко мне не вернешься: на тебе теперь бархат;
Он скрывает бескрылье утомленных плечей...

Мы верим, мы уверены (иного доказательства нет), что только глубокое переживание могло подсказать такие волнующие ритмы (I, 14):

О милая, как я печалюсь! О милая, как я тоскую!
Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...

О том же говорят другие стихотворения «Сирени моей весны», небольшое число пьес из «Златолиры» и лучшие строфы в начале «Victoria Regia». Поэт живет и, переживая «старую сказку», с которой вновь знакомится каждый, узнающий нашу земную жизнь, принимает ее по-своему, так, как было суждено лишь ему одному...

Особенность Игоря Северянина составляет ироническое отношение к жизни. Он очень верно сказал о себе (IV, 31): «Я — лирик, но я — и ироник». В наши дни это — редкий дар; сатира в стихах вымирает, и приходится дорожить поэтом, способным ее воскресить. А что у Игоря Северянина есть все данные для того, может доказать одна «Диссона» (I, 77), стихотворение, прекрасное от начала до конца:

Ваше Сиятельство к тридцатилетнему — модному — возрасту
Тело имеет универсальное.. как барельеф...
Душу душистую, тщательно скрытую в шелковом шелесте,
Очень удобную для проституток и для королев...

Много такой злой иронии рассеяно по «Мороженому из сирени». Целый ряд отдельных выражений прямо поражает своей меткостью и универсальностью: «дамьи туалеты пригодны для витрин» (I, 70), «женоклуб... где глупый вправе слыть не глупым, но умный непременно глуп» (I, 71), «под пудрой молитвенник, а на ней Поль-де-Кок» (I, 70), «грумики, окукленные для эффекта» (I, 100) и т. д.

Ирония спасает Игоря Северянина в его «рассудительных» стихотворениях. Поэтому хороши его стихотворные характеристики Оскара Уайльда (I, 101), с прекрасным начальным стихом: «Его душа — заплеванный Грааль», а также Гюи де Мопассана (I, 101), с удачным сравнением: «Спускался ли в Разврат, дышал, как водолаз». Там, где Игорь Северянин относится к «толпе» иронически, прощаешь ему даже наивную самовлюбленность, и есть своя сила и своя правда в таких выражениях, как «приличные мерзавцы» (I, 123). В последних книгах поэта, может быть, удачнее всего те стихи, где воскреснет эта ирония. Так, например, хотя и с некоторыми оговорками, мы охотно «принимаем» стихи «В блесткой тьме» (III, 14).

Как подлинный художник, Игорь Северянин обладает даром перевоплощения. Он умеет писать и в иных стилях, нежели свой, конечно, если чужой стиль ему знаком. Поэтому мы вполне верим поэту, когда он говорит, что мог бы писать, «как все». Порукою в том стихи Игоря Северянина, написанные «в русском стиле», в которых он сумел остаться самим собой, удачно переняв то склад нашей народной песни, то особенности народного говора. Таковы стихотворения: «Идиллия» (I, 15), «Chanson Russe» (I, 37), «Пляска мая» (I, 36), «Русская» (I, 37), некоторые пьесы из «Victoria Regia». Напротив, когда Игорь Северянин пытается перенять стили ему незнакомые, например,— античный или писать стихи «экзотические», попытки кончаются горестной неудачей.

Давно указано, что каждый новый поэт приносит с собою и новые, свои, ритмы. Нельзя сказать, чтобы Игорь Северянин сделал многое для русского стиха. Но кое-где он все же пошел вперед по дорогам, до него только намеченным. Так он широко использовал пеонические размеры, вошедшие в литературу лишь после К. Бальмонта. Благодаря тому, что Игорь Северянин свои стихи не читает, а *поет*, он мог свободно применять ямбы с пирихиями на ударных стопах, что раньше употреблялось лишь в романсах, назначаемых для пения (как, например, стих: «А следова́тельно — не слон», IV, 127). Среди новых словообразований, введенных Игорем Северянином, есть несколько удачных, которые могут сохраниться в языке, например глагол «олунить». Наконец, и ассонансы, на которые Игорь Северянин очень щедр, иногда у него звучат хорошо и действительно заменяют рифму; интересны его попыт-

ки использовать, вместо рифмы, диссонанс,— слова, имеющие различные ударные гласные, но одинаковые согласные (например, III, 39: «кедр — эскадр — бодр—мудр — выдр»).

Таков Игорь Северянин, как он представляется в своих лучших созданиях. Это — лирик, тонко воспринимающий природу и весь мир и умеющий несколькими характерными чертами заставить видеть то, что он рисует. Это — истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими ритмами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой. Это — ироник, остро подмечающий вокруг себя смешное и низкое и клеймящий это в меткой сатире. Это — художник, которому открылись тайны стиха и который сознательно стремится усовершенствовать свой инструмент, «свою лиру», говоря по-старинному. При таких данных, казалось бы, можно ли желать большего? Чего же не достает Игорю Северянину, чтобы не только быть поэтом, но и стать поэтом «значительным», а может быть, и «великим».

На этот вопрос мы и ставим своей задачей ответить.

III

Аббат Делиль уверял, что весь гений Вергилия заключался в его вкусе. По отношению к Вергилию это — несправедливо, но верно в том смысле, что вкус имеет в искусстве значение огромное. Безошибочный вкус может заменить гений. Но никакая гениальность не вознаградит отсутствие вкуса. Ошибки против вкуса, безвкусие, обезобразят самое вдохновенное художественное создание; они чувствуются особенно больно, и для них мы не находим никакого извинения. Между тем именно доброго вкуса и недостает в стихах Игоря Северянина.

В одной из своих «поэз» (какое безвкусное слово!) Игорь Северянин, издеваясь над критикой, уверяет, что она, смеясь над его «Хабанерой», не расслышала в стихах иронии, искала лирики «в сатире жалящей» (IV, 123). В оправдание критики надобно сказать, однако, что не всегда легко различить, где у Игоря Северянина лирика, где ирония. Не всегда ясно, иронически ли изображает поэт людскую пошлость, или увы! сам впадает в мучительную пошлость. Мы боимся, что и сам Игорь Северянин не сумел бы точно провести эту демаркационную линию.

Когда продавец «мороженого из сирени» возглашает: «Пора популярить изыски, утончиться вкусам народа!» (I, 59), мы надеемся, это — ирония. Но вот в январе 1915 г., в Петрограде, Игорь Северянин пишет «увертюру» к своему III сборнику, где угрожает: «Я трагедию жизни превращу в грезофарс» (III, 7). Сказано ли это иронически, или в самом деле поэт мечтает сделать из жизни фарс, хотя бы и «грезо»? Восхваляя в стихах некую мисс Лиль, поэт уверяет ее: «ты еще пикантнее» (I, 116). Имеем ли мы дело с сатирой, или подлинный идеал поэта — пикантность? А восхваляя самого себя, Игорь Северянин сообщает нам: «Мне отдалась сама Венера» (II, 9). Только предположение, что поэт здесь иронизирует над самим собой (как и в других своих самохвальных стихах), позволит не видеть в таком признании чудовищной пошлости.

Можно понять любовь автора к своим произведениям и желание сохранить даже более слабые из них, оправданные другими, более совершенными. Но есть предел и в такой любви, и только полным безвкусием, отсутствием всякого критического чутья можно объяснить, что Игорь Северянин переполнил II и III сборники своих стихов вещами безнадежно плохими. Здесь обрели свое место и стишки самого банального типа, какие обычно наполняют провинциальные газеты и неудачнейшие иллюстрированные еженедельники (особенно в отделе «Лунные тени»), и явные технические упражнения, которые сколько-нибудь уважающий себя поэт оставляет в своих бумагах, и, наконец, просто мертворожденные создания, которые простительно написать в неудачную минуту, но непростительно выставлять на показ и на позор читателям.

Чем, как не отсутствием вкуса, можно объяснить появление такой вещи, как «Шантажистка» (III, 45), где, в плохих стихах, рассказывается, как некая дама требовала с автора (или героя стихотворения) денег на прокормление прижитого с ним ребенка, а автор (или герой стихотворения) предложил ей вместо того отправиться с первым встречным в гостиницу? Или благонамеренные стишки (II, 26), в которых поэт (или герой стихотворения) убеждает свою возлюбленную не вытравлять ребенка, советуя ей: «Плюй на все осуждения, как на подлое свинство»? Или еще стихи (II, 32), где повествуется, как к поэту (или герою стихотворения) пришла его бывшая любовница и созналась, что изменяла ему с пятью мужчинами, причем

просила: «Наплюйте мне в лицо», а он ей ответил рыцарски: «С глаз долой!» И длинный ряд таких же повествовательных стихотворений II сборника, передающих, может быть, действительные факты из жизни поэта, но абсолютнейшим образом не интересные для читателя, разговоры, о которых хочется сказать словами Лермонтова:

Где разговоры эти слышат?
А если и случалось им,
Так мы их слышать не хотим!

Почти на каждой странице особенно последних трех книг Игоря Северянина встречаются выражения, прямо оскорбительные для каждого обладающего вкусом читателя. То поэт пишет комическое: «Я... от неги вешней мог истечь» (IV, 28) и даже столь доволен этим образом, что его повторяет: «ребенок мог истечь» (не кровью, а «от грез»); то ставит неимоверное сочетание слов: «я вдохновенно сел в курьерский» (II, 107); то подносит «другу» такой совет, в стихотворении с эпиграфом из Ф. Сологуба: «Друг, *оголивай* свою Ойлэ!» (II, 123); Игорю Северянину нипочем сказать: «постиг бессмертия *процесс*» (I, 111), «зацелую тебя, как идею брамин» (II, 124), «в танец пустился мир, *войдя в азарт*» (II, 10), о проститутках — «в ад *их день*» (II, 115), «играть в Наполеона —*вот в том-то и грехи*» (IV, 96), «обостряли нервы до границ» (II, 54) и т. п.

Верха, быть может, безвкусия достигает Игорь Северянин в стихах, посвященных современной войне. Отдел этих стихотворений начинается отвратительной похвальбой, что величие Германии «солдату русскому на высморк» (IV, 93). Не думаем, чтобы сам русский солдат, известный своей скромностью и на деле ознакомившийся с мощью германцев, подписался под этим хвастливым выкриком эстрадного поэта. Далее автор комически восклицает, обращаясь к Германии: «дрожи перед моею лирой!» (или это тоже сатира на самого себя?) Затем гражданственная поэзия Игоря Северянина переходит в площадную ругань; «шут» (IV, 96), «буржуйка» (IV, 93), «наглая» (IV, 99), «апаш» (IV, 99), «мародер» (IV, 94), «срам» (IV, 95)—вот приемы, которыми поэт хочет унизить наших врагов. Ругаться из-за спины других — вряд ли значит исполнять свой долг поэта в войну, и не много надобно вкуса, чтобы понять, в какой мере это некрасиво, именно «не эстетично». Военные

стихи Игоря Северянина, которыми он срывает дешевые аплодисменты публики, производят впечатление тягостное.

Перефразируя слова аббата Делиля, можно сказать: все недостатки Игоря Северянина в его безвкусии.

IV

Но, кроме безвкусия, есть другая причина, закрывающая поэзии Игоря Северянина пути к развитию. Поэтический талант дает многое, когда он сочетается с хорошим вкусом и направляем сильной мыслью. Чтобы художественное творчество одерживало большие победы, необходимы для него широкие умственные горизонты. Только культура ума делает возможной культуру духа. Поэт, умственные интересы которого ограничены, роковым образом обречен на скудость и однообразие тем, и вместо бесконечности мировых путей пред ним всегда будут лишь тропки его маленького садика.

Игорь Северянин сам не скрывает, что мысли не его удел. «Я — самоучка-интуит», — сообщает он в одном месте (IV, 111). То была бы еще не большая беда, и Пушкин во многих отношениях был самоучкой, хуже, что Игорь Северянин пренебрежительно относится вообще к учению. «Не мне в бездушных книгах черпать!» (I, 136) — гордо заявляет он. И из его стихов видно, что он действительно не так-то много «черпал» в книгах. Как только он подступает к темам, требующим знаний (хотя бы и весьма элементарных), это обнаруживается. Например, у Игоря Северянина Нерон клянет свой *трон* (I, 107), а гетеры (!) глядят на него из *лож партера;* краснокожие в Мексике мечут *бумеранг* (I, 68); слово «шимпанзе» получает ударение на «а» (II, 111); брамин *целует идею* (II, 124) и т. п. Не видно даже знакомства с литературой, что, казалось бы, для поэта обязательно. В стихах Игоря Северянина упоминаются лишь наиболее популярные писатели, а если встречается имя чуть-чуть менее общеизвестное, как заметно, что поэт знает его лишь понаслышке: как, например, он говорит о *строфах* Верхарна, этого почти всегда а-строфического поэта!

Если стараться выудить из стихотворений Игоря Северянина мысли, отвлеченные суждения, улов получится самый бедный. В сущности выищется лишь единственная

мысль: «живи, живое!» (II, 9), которую поэт и повторяет на разные лады: «люби живущее, живой!» (IV, 136), «Я... ярко радуюсь живым» (IV, 139) и т. д. Мысль не неверная, но не более новая, чем максима (Вл. Соловьев): «Не людоедствуй». Попадаются еще столь же «набившие оскомину» изречения: «Одно безумье гениально, и мысль ничтожнее мечты» (II, 112; сколько раз твердил хотя бы Фет о «безумии вещем поэта»!), или еще: «в грехе забвенье» (I, 11), а потому: «греши отважней» («если хочешь, поди согреши»,— лет за 20 до Игоря Северянина писал Д. Мережковский, повторяя, конечно, старые слова). А что такое «грех» по мнению Игоря Северянина? — «утолить инстинкт» (I, 13). Вот и весь умственный багаж поэта; это не мешает ему уверять, будто «всероссно», т. е. все во всей России убеждены, что он что-то сказал «первый» (IV, 124).

Как только Игорь Северянин берется за тему, требующую преимущественно мысли (может быть, лирикам и не следует браться за такие темы, но — если это уж случилось!), бессилие его обнаруживается явно. Таково стихотворение «Под впечатлением Обрыва» (II, 43), т. е. рассуждения по поводу прочитанного автором (давно пора было!) романа Гончарова «Обрыв». Стихотворение написано в форме письма, и в первых строках Игорь Северянин пресерьезно доказывает своей корреспондентке, «что Гончаров — поэт». Разумеется, можно, и даже похвально, изъяснять в письмах лицам,мало образованным, некоторые элементарные истины, но почему педагогические упражнения перелагать в стихи и предлагать читателям? Далее автор письма объявляет, что хороша «борьба за право наслаждения», восклицает: «велик свободный Марк!», поучает: «счастье не в летах» и т. п. Если Игорь Северянин все это вычитал из Гончарова, пожалуй, лучше было и не читать «Обрыва»!

Этой «святой простотой» поэта, его «неискушенностью» в истории литературы объясняется, вероятно, и его самомнение, весьма близко подходящее, в стихах по крайней мере, к «мании величия». Тому, кто не знает всего, что сделали поэты прошлого, конечно, кажется, что он-то сам сделал очень много. Каждая мысль, каждый образ кажутся ему найденными в первый раз. Очень может быть, Игорь Северянин, заявляя, например, «Я не лгал никогда никому, оттого я страдать обречен» (II, 42), уверен, что впервые высказывает такую мысль и впервые в таком тоне говорит

в стихах (но вспомним хотя бы добролюбовское: «Милый друг, я умираю оттого, что был я честен...»). Понятно после этого, что Игорю Северянину совершенное им (т. е. то, что он написал книгу недурных стихов) представляется «колоссальным», «великим» и т. п. Он объявляет, что «покорил литературу» (I, 141), хотя весьма трудно определить, что это собственно значит, что его «отронит Марсельезия» (II, 11), что он «президентский царь» (ib.) и т. п.

Отсутствие знаний и неумение мыслить принижают поэзию Игоря Северянина и крайне суживают ее горизонт.

V

Говорят, что Игорь Северянин — новатор. Одно время он считался главою футуристов, именно фракции «эгофутуристов». Однако для роли maître у Игоря Северянина не оказалось нужных данных. Ему нечего было сказать своим последователям; у него не было никакой программы. Этим внутренним сознанием своего бессилия и должно объяснить выход Игоря Северянина из круга футуристов, хотя бы сам он, даже для самого себя, объяснял это иначе. «Учитель», которому учить нечему,— положение почти трагическое!

Нового у Игоря Северянина не более, чем приносит каждый истинный поэт, который «в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Если у поэта нет ничего нового, он — не поэт. Правда, Игорь Северянин пытается дать род программы, но дело не идет дальше сообщения, что «теперь повсюду дирижабли летят, пропеллером ворча», и что поэтому нам надобно «острого и мгновенного» (I, 133—134), т. е. дальше повторения мыслей, давно ставших достоянием малой прессы. Впрочем, здесь же указывается еще на преимущество ассонансов пред рифмой (I, 133), но этого как будто мало для программы литературной школы, принимая во внимание, что вот уже четверть века, как ассонансы широко применяются в русской поэзии!

В горячую минуту, в ту эпоху, когда еще Игорь Северянин был «непризнанным», щеголял он еще своим презрением к «авторитетам», отрицанием великих поэтов прошлого. Так однажды вырвалось у него дерзостное, но не лишенное внешней соблазнительности заявление: «Для нас Державиным стал Пушкин» (I, 133). Это, впрочем, не помешало поэту в том же стихотворении почти *слово*

в слово повторить стих Пушкина: «в пустыне чахлой и пустой» (I, 135). Однако, после «признания» Игорю Северянину, видимо, захотелось отказаться от компрометирующего заявления, и он поспешил заявить: «Да, Пушкин стар для современья, но Пушкин пушкински велик» (IV, 128). А потом Игорь Северянин простер свою снисходительность к своим «предшественникам» до того, что согласился признать: «За Пушкиным были и Блок и Бальмонт» (III, 14).

Вообще, не в пример другим футуристам, Игорь Северянин только на словах проповедует пренебрежение к старой литературе. Не удивительно, что в отдельных стихах (как мы только что видели) он совпадает с поэтами, писавшими до него. У старой поэзии,— непосредственно и через посредство писателей второстепенных, не все ли равно? — он заимствовал размеры, приемы изобразительности, рифмы, весь склад своей речи. Откинув маленькие экстравагантности, состоящие почти исключительно в употреблении новопридуманных слов или форм слова, мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина. В подражаниях Фофанову и Мирре Лохвицкой сознается сам поэт. Так, например, он пользуется условными образами классицизма, говорит о своей «лире» (II, 103; IV, 93 et passim), поминает Афродиту (II, 124), Венеру и т. п. Впадая совершенно в державинский стиль, пишет, что народ ему «возгремит хвалу» (II, 11), что Париж «вздрожит» (ib.); употребляет выражения «злато» (II, 46), «ко пристаням» (II, 12), «зане» (II, 10) и т. п.

Кое-какие права на звание новатора дают Игорю Северянину лишь его неологизмы. Среди них есть много глаголов, образованных с помощью приставки «о», например, удачное «олунить» и безобразное «озабветь»; есть слова составные, большею частью построенные несогласно с духом языка, как какая-то «лунопаль»; есть просто иностранные слова, написанные русскими буквами и с русским окончанием, как «игнорирно»; есть, наконец, просто исковерканные слова, большею частью ради рифмы или размера, как «глазы» вместо «глаза», «норк» вместо «норок», «царий» вместо «царский». Громадное большинство этих новшеств показывает, что Игорь Северянин лишен чутья языка и не имеет понятия о законах словообразований.

На то же отсутствие чутья языка указывают неприятные, вычурные рифмы, вроде: «акварель сам — рельсам», «воздух — грездух», «ветошь — свет уж», «алчен — генерал чин» и т. п. В этом отношении Игорь Северянин мог бы многому поучиться у поэтов-юмористов.

Нет, в новаторы Игорь Северянин попал случайно, да, кажется, сам тяготится этим званием и всячески старается сбросить с себя чуждый ему ярлык футуриста.

VI

Вывод из всего сказанного нами напрашивается сам собою. Игорю Северянину недостает вкуса, недостает знаний. То и другое можно приобрести,— первое труднее, второе легче. Внимательное изучение великих созданий искусства прошлого облагораживает вкус. Широкое и вдумчивое ознакомление с завоеваниями современной мысли раскрывает необъятные перспективы. То и другое делает поэта истинным учителем человечества.

Одно из двух: или поэзия есть забава, приятный отдых в минуты праздности, или серьезное важное дело, нечто глубоко нужное людям. В первом случае, вряд ли стоит особенно беспокоиться, как и чем кто развлекается. Во втором, поэт обязан строго относиться к своему подвигу, понимать, какая ответственность лежит на нем. Чтобы идти впереди других и учительствовать, надо понять дух времени и его запросы, надо, по слову Пушкина, «в просвещении стать с веком наравне», а может быть, и выше его. Для нас истинный поэт всегда vates римлян, пророк. *Такого* мы готовы увенчать и приветствовать; *других* — много, и почтить их стоит лишь «небрежной похвалой». Тот же, кто сознательно отказывается от открытых пред ним прекрасных возможностей, есть «раб лукавый», зарывающий свой «талант» в землю.

Июнь 1915

АЛЕКСАНДР БЛОК

I

Этапы пути, который прошел Александр Блок «за 12 лет своей сознательной жизни» (его собственное выражение), а также и после этих лет, намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. Это — путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это — путь от отроческих мечтаний о венце пророка, о идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания только как поэта и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки. Самому поэту эта вторая сторона пройденного им пути, приведшему к отказу от недостигнутых и недостижимых идеалов юности, представляется как некоторое «падение». Поэтому поэзия Блока с годами разрастается вширь и вглубь, расцвечивается новыми красками, но одновременно с тем в ней над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры она переходит к скептическому пессимизму.

Первый сборник стихов Блока, под характерным заглавием «Стихи о Прекрасной Даме», появился в 1905 году, но составлен из стихотворений, написанных много раньше (1898—1904). Еще совсем юноша, А. Блок примыкал тогда, хотя жил в Петрограде, к небольшому московскому кружку

молодых поэтов (Андрей Белый, С. Соловьев и др.), находившемуся под сильным влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д. С. Мережковского. Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл.

Такими настроениями проникнута первая книга Блока. Под «Прекрасной Дамой», каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвященные ей стихи, он разумел божественное, вечно женственное начало, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. В этом отношении Блок был верным учеником Вл. Соловьева, незадолго до смерти пророчившего:

Вечная женственность *ныне*
В теле нетленном на землю идет.

Себя поэт представлял покорным и скромным слугою этой «Дамы», «рабом Царицы», servus Reginae, и свое дело сам определял так:

Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом своим.

В своих стихах Блок изображает себя то «стражником во храме», «хранящим огонь лампад», то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то «совершающим в темном храме бедный обряд» в ожидании «Прекрасной Дамы», то пажем, который несет за Ней покрывало... Вся книга проникнута пафосом ожидания, бессчетное число раз повторяются слова «я жду», «мы ждем», «он ждет», и одно из вступительных стихотворений выражает это чувство с особой силой:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо,
Я молча жду,— тоскуя и любя[1].

---

[1] Сочетание «тоскуя и любя» слово в слово повторяет выражение Вл. Соловьева.

Неизменно погруженный в свои мечты, автор стихов о «Прекрасной Даме» чуждается жизни. Он упорно повторяет, что жизнь его «мучит», что земля для него «пустынна». Он себя чувствует в некоей внемирной «старинной келье», в «монастыре» или на каком-то таинственном «царственном пути», где впереди перед ним идет «огнистый столп». Свои мечты поэт определяет, как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни». Пренебрежение к «телу», к земле, жажда неземного, «бесплотного» одушевляют большинство стихотворений.

Все это ведет к тому, что в стихах о «Прекрасной Даме» как бы совсем нет ничего реального,— все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. Всему, что совершалось в жизни, поэт в стихах придает смысл иносказания. В ранних стихах Блока река — не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, не просто церковь; «терем», «дверь», «ступени», «дорога», «заря», «небеса» — едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении. Надо освоиться с этим языком иносказаний, чтобы верно понимать смысл стихов о «Прекрасной Даме», и только тогда станет вполне ясна прелесть хотя бы такого стихотворения:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу.
Люблю вечернее моленье
У белой церкви над рекой,
Передзакатное селенье
И сумрак мутно-голубой.
Покорный ласковому взгляду,
Любуюсь тайной красоты,
И за церковную ограду
Бросаю белые цветы.
Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря,
И от вершин зубчатых леса
Забрезжит брачная заря.

Только в последних стихотворениях книги образы становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики.

II

Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и страшного суда. Роковые сроки исполнились, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной «Нечаянная Радость» (1907), в его поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу от божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами

мохнатые, малые каются,
Униженно в траве кувыркаются,
Поднимают копытцами пыль...

Поэт уверяет одного из своих чертенят: «Я — как ты, дитя дубров», и как бы повторяет молитву своего болотного попика:

Душа моя рада
Всякому гаду,
И всякому зверю,
И о всякой вере.

Позже вступает в поэзию Блока то же демоническое начало, воплощенное в образе «Темнолицего», неизменно приходящего к поэту в час сумерек, чтобы томить страхом темных предчувствий...

В связи с этим во второй книге Блока встречаются совершенно новые темы, неожиданные для «верного раба

Царицы, скромного служителя «Прекрасной Дамы». Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов,— Блок рассказывает теперь, как

По вечерам, над ресторанами,
Горячий воздух дик и глух...

Он признается теперь, что

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву...

Поэт, который когда-то «молча ждал» «Прекрасной Дамы», теперь, проходя по улице, при свете газа, «куда глядят глаза», задает себе вопрос:

Не увижу ли *красной* подруги моей?

И действительно, навстречу ему идет

Вольная дева в огненном плаще.

Этот переход от «Прекрасной Дамы» к «красной подруге» еще резче выражен Блоком в его «Лирических драмах», появившихся вскоре после «Нечаянной Радости» (1908). В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образе Коломбины, которая в конце концов оказывается «картонной невестой» [1], или вводя свою «Незнакомку» в круг пустых и как бы слепых людей. Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса.

Правда, в «Нечаянной Радости» Блок иногда пытается вернуться к прежним вдохновениям, даже уверяет:

Я не забыл *на пире хмельном*
Мою заветную свирель...

Но рядом с этим стоят и безнадежные признания:

Ты в поля отошла *без возврата*...
. . . .
О, исторгни *ржавую* душу,
Со святыми меня упокой!

Последними словами он как бы признает себя — себя прежнего — умершим.

---

[1] Сам Блок в предисловии к «Лирическим драмам» дает иное толкование этого образа, но мы не считаем толкование автора для себя обязательным.

III

Борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии Блока и в его третьем сборнике стихов «Земля в снегу» (1908), который сам автор называет «чашей горького вина».

В этой книге олицетворением демонического является образ «Снежной Маски», «Незнакомки», вовлекающей душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии.

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг,—

рассказывает нам поэт, как бы в виде вступления к изображаемой им драме страсти. Установив затем, как свою новую заповедь, убеждение,

Что путь открыт, наверно, к раю
Всем, кто идет путями *зла*,—

он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю «путь зла»,— путь, на котором у него вырываются скорбные жалобы:

Возврати мне, Маска, душу!

Или:

Убей меня, как я убил
Когда-то близких мне!

Стихи из книги «Земля в снегу» (особенно из ее второй части) принадлежат к числу наиболее сильных стихов Блока. В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствующее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной. Он несколько раз восклицает:

Тайно сердце *просит* гибели...

И погибнуть мне *весело*...

Книга завершается образом костра, на котором поэт чувствует себя распятым, в огне, на кресте страсти.

Это приближение к страсти, чувству земному, привело Блока и к общению со всей действительностью земли. В стихах сборника «Земля в снегу» почти на каждой странице мелькают образы повседневной жизни. То тащится «забитая лошадка бурая», то изображена «улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать», то нарисован портрет девушки, к которой «врывается силой» обольститель, то передано, как в переулках «пахнет морем», и «поют фабричные гудки», то в стих врезается грубое восклицание: «Эй, Фекла, Фекла!», то поэт призывает к самой простой, уличной пляске:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!

«Земля в снегу» уже бесконечно далека от стихов о «Прекрасной Даме», и сам поэт то предлагает: «Забудьте слова лучезарные», то, вспомнив свои стихи из «Нечаянной Радости» о том, что «Она» «в поля ушла без возврата», горько называет себя «невоскресшим Христом».

IV

Так постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении «Прекрасной Даме» сменились страстными стихами о «красной подруге» и «Снежной Маске», поэзия темных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней, ожидания, поклонения — заменилась песнями о радостях и печалях «горестной земли», простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом.

Может быть, для А. Блока, как поэта, по самой природе его дарования, такой путь был неизбежен. Искусство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказанное оно должно высказать и определить в образах. Область вдохновений, создавших стихи о «Прекрасной Даме», была ограничена; чтобы найти новые силы для своей поэзии, Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни. Повторилась старинная басня об Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землей.

В своей четвертой книге стихов «Ночные Часы» (1911) Блок делает попытку окончательно отказаться от широких концепций своей юношеской поэзии. Он более не ищет

примирения между двумя вечно враждующими началами бытия, но довольствуется более скромной ролью поэта-наблюдателя, поэта-изобразителя. В новых стихах Блока то «низкий дым стелется над овином», то треплются «три истертых шлеи», то стоит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то — модный литератор, «слов кощунственных творец», то — «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», «быстрый лет санок», когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обвив», то — картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции... В этих стихах Блока есть много непосредственной наблюдательности, много свежих образов, настоящее проникновение в человеческую психологию. Здесь мы встречаем тихие стансы «на смерть младенца», стихи о «ярости последней страсти», тягостные признания:

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача,—

строгие наблюдения над кем-то с заломленными руками, кого

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Здесь же раздумия, посвященные родине, судьбам России,— раздумия, к которым Блок последнее время возвращается все чаще и чаще...

И едва ли не в одном только стихотворении «Ночных Часов» слышится скорбь об утраченном прошлом, в тех стихах, где, описав свой «Знакомый Ад», глядящий ему в «пустые очи», поэт восклицает:

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче?—
Иду один, *утратив правый путь.*

V

Но остановиться на таком примирении Блоку все же не было суждено. Его новейшие стихи, появляющиеся в журналах, альманахах и газетах после издания «Ночных Часов» (1912—1915), вновь говорят о том, как трагически сознает поэт противоречия между своим настоящим

и своим прошлым. Временно Блок мог принять скромный жребий — быть только поэтом, временно может и теперь создавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние «итальянские» стихи (опять картины Венеции, Флоренции, Сиены и др.), но не в силах окончательно заглушить в себе воспоминания о более высоких мечтах юности. Темы «Земли в снегу» возрождаются в новых стихах Блока, но без того «упоения гибелью», которое ранее, как огненное зарево, застилало все другие настроения. Теперь чувство чего-то лучшего, роковым образом невозвратно утраченного, выступает в стихах Блока во всей своей обнаженности, придавая им порою исключительную силу и глубину.

«Да, *был* я пророком... Царем я не буду... Рабом я не стану... Но я человек...» — так определяет сам поэт пройденный им путь. Блок называет себя «падшим ангелом», признается, что, «покинув стражу, к ночи пошел во вражий стан», что «несбыточной мечты и на полжизни не хватило», наконец, в том,

Как тяжело ходить среди людей
И *притворяться непогибшим...*

В стихотворении, озаглавленном «К Музе», Блок вспоминает, что

была роковая отрада
В попиранье заветных святынь...

И для своей «души опустошенной» поэт указывает один исход — хмельное забвенье:

Ах, не все ли мне равно!
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,
Монотонной и певучей!
Вновь я буду пить вино!

Может быть, наибольшей силы этот пафос «трагического отчаянья» достигает в тех стихах, где поэт говорит не о самом себе, а хочет живописать жизнь так, как она ему теперь представляется. В двух стихотворениях «Totentanz»[1] Блок изображает аптеку; в первом — некий гость, добыв у еврея-аптекаря пузырек с надписью venena[2],

---

[1] «Пляски мертвецов» *(нем.)*.
[2] Яд *(лат.)*.

сует его потом «из-под плаща двум женщинам безносым»; в другом — поэт готов признать, что ничего в мире и не может быть, кроме «бессмыслицы» и «тусклости»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. *Исхода нет.*
Умрешь — начнешь опять сначала...

Эта мысль завершается в другом стихотворении, где говорится, что *все* в мире должно,

Как этот мир, лететь *бесцельно*
В сияющую ночь...

«Бесцельность бытия» это — противоположный полюс тех настроений, которые заставляли отрока «зажигать свечи» и «беречь огонь кадильный»... Но самое страшное видит поэт даже не в том, что с «роковой отрадой» были «попираемы заветные святыни», что был он, по его образному выражению, «обожжен языками *преисподнего* огня» (причем добавляет: «не таюсь я перед вами»), а в том, что и в будущем может предстоять только то же самое. В знаменательном восьмистишии «Кольцо существованья тесно» Блок говорит нам, что пред ним «в грядущей мгле» мерещится «все тот же жребий»:

Опять — любить Ее на небе
И изменять Ей на земле.

Попыткой «любить Ее на небе» кажется нам последняя, романтическая драма Блока «Роза и Крест». Драма проникнута мистическими настроениями романтического средневековья. Героиня драмы, Алиса, любит какого-то неведомого певца, которого никогда не видела, образ которого создала в мечтах, и, как лейтмотив, несколько раз повторяется его напев:

Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!

Но это стремление «любить на небе» и в драме кончается «изменой на земле». Увидя своего певца, который оказался старым и некрасивым, Алиса изменяет ему с хорошеньким пажем Алисканом.

VI

Независимо от всех этих трагических внутренних переживаний Блок, во все периоды своего творчества, оставался истинным поэтом и подлинным художником. Сменялись настроения, душа то полна была «детской веры», то казалась «опустошенной», но художественное чувство торжествовало надо всем. Как для своих юношеских мистических чаяний, так для стихов о страсти и о гибели, как для изображения «Прекрасной Дамы», а потом «Незнакомки» и «Снежной Маски», так и для объективных картин ночной жизни Петербурга или красоты итальянских городов Блок равно умел находить нужные ритмы и верные слова. И вместе с тем, при всем разнообразии настроений, воплощенных в его стихах, Блок умел сохранить везде свой единый, особый стиль, который выделяет его из ряда других поэтов, делает из него «maître'a», основателя отдельной, «блоковской» школы, ныне уже не малочисленной.

По технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева; если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное и до последнего времени продолжает развивать и совершенствовать свой стих. При этом творчество Блока всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно с своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность поэта всегда перед читателем.

Благодаря этому не только юношеские стихотворения Блока, но и его позднейшие создания требуют от читателя большого напряжения и внимания. Должно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами, явную для поэта, но не всегда выраженную, а главное, каждое отдельное стихотворение — принимать как одну главу из длинного ряда других, дополняющих и объясняющих ее. Так, например, только тому, кто сжился с поэзией Блока в ее целом, становится вполне понятно такое его стихотворение:

Ты оденешь меня в серебро.
И, когда я умру,

Выйдет месяц, небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру.
Мертвый месяц беспомощно нем...
Никому ничего не открыл.
Только спросит подругу — зачем
Я когда-то ее полюбил.
В этот яростный сон наяву
Опрокинусь я мертвым лицом.
И паяц испугает сову,
Загремев под горой бубенцом...
Знаю, сморщенный лик его стар
И бесстыден в земной наготе.
Но зловещий исходит угар —
К небесам — к высоте — к чистоте.

С этим же связана наклонность Блока не называть в стихах действующих лиц; он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся.

Почти всегда стих Блока музыкален. Он умеет находить напевность в самом сочетании звуков (например, «По вече*ра*м над ресто*ра*нами») и даже несколько чуждается полной точности размера. У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетаниями двух- и трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в «Книге песен» Гейне). Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, не-строфические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе.

Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, осненженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов. Притом ничего показного, ничего рассчитанного на эффект нет в этих вольностях Блока,

Он любит и умеет скрывать свою смелость, так что она становится видна только внимательному наблюдателю.

Среди современных поэтов Блок занимает вполне определенное положение. Он не повторяет чужих тем, но с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души. Это придает его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно открывать новые и новые источники вдохновения. Блок как-то сразу создал свой стиль, во многом самобытный, но не замкнулся в нем и в каждой своей новой книге ищет новых путей для своего творчества. Большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам, он во всех своих созданиях остается красивым и завлекательным. Его стихи как бы просят музыки, и, действительно, многие его стихотворения были положены композиторами на музыку. Интимная поэзия Блока никого не может оттолкнуть от себя с первого взгляда, но для своего настоящего понимания требует вдумчивости и внимания. Надо войти в круг переживаний поэта, чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту.

1916

РЕМЕСЛО ПОЭТА

Мое святое ремесло.
Каролина Павлова

I

Едва ли надобно разъяснять, что каждое искусство имеет две стороны: творческую и техническую.

Способность к художественному творчеству есть прирожденный дар, как красота лица или сильный голос; эту способность можно и должно развивать, но приобрести ее никакими стараниями, никаким учением нельзя. Poetae nascuntur... [1] Кто не родился поэтом, тот им никогда не станет, сколько бы к тому ни стремился, сколько бы труда на то ни потратил. Каждый, или почти каждый, за редкими исключениями, может, если приложить достаточно стараний, научиться стихотворству и достигнуть того, что будет писать вполне гладкие и «красивые», «звучные» стихи. Но такие стихи не всегда — поэзия.

Наоборот, технике стиха и можно и должно учиться. Талант поэта, истинное золото поэзии, может сквозить и в грубых, неуклюжих стихах,— такие примеры известны. Но вполне выразить свое дарование, в полноте высказать свою душу поэта — может лишь тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства. Мастер стиха имеет формы и выражения для всего, что он хочет сказать, воплощает каждую свою мысль, все свои чувства в такие сочетания слов, которые скорее всего находят отклик в читателе, острее всех других поражают внимание, запоми-

[1] Поэтами рождаются *(лат.)*.

наются невольно и навсегда. Мастер стиха владеет магией слов, умеет их заклинать, и они ему служат, как покорные духи волшебнику.

Что поэзия имеет свою техническую сторону, с этим вряд ли будет кто-нибудь спорить. Но многие склонны думать, что эта техника стиха или тоже прирожденный дар, как способность к творчеству, или, вне этого,— ограничена немногими, простейшими правилами, включенными в школьные курсы любой «теории словесности». Думающие так полагают, что достаточно будущему поэту узнать основные правила родного стихосложения, и все остальное или будет подсказано «вдохновением», или все равно останется недоступным. Рассуждение, напоминающее известные слова сочинителя од из сатиры И. Дмитриева «Чужой толк»:

> Мы с рифмами на свет, он мыслил, рождены...
> ...Природа делает певца, а не ученье.
> Он, не учась, учен, как придет в восхищенье.

Странно было бы допустить, что поэзия составляет исключение в ряду других искусств. Почему художники кисти и скульпторы учатся по нескольку лет в Академиях художеств или школах живописи, изучая перспективу, теорию теней, упражняясь в этюдах с гипса и с натуры? Почему никому не приходит на мысль писать симфонию или оперу без соответствующих знаний и почему никто не поручит строить собор или дворец человеку, не знакомому с законами архитектуры? Между тем, чтобы писать драму или поэму, многие считают достаточным знакомство с правилами грамматики. Неужели техника поэзии, в частности стихотворства, настолько проще технической стороны в музыке, живописи, ваянии, зодчестве?

Правда, Академий поэзии и консерваторий для стихотворцев еще не существует. Между тем наши великие поэты, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов и др., выказали себя мастерами стиха. Но значит ли это, что они приобрели свое мастерство, не учась ему, что мастерами сделала их «природа, а не ученье»? Вовсе нет. Как слаб в техническом отношении первый сборник стихов Фета («Лирический Пантеон», 1840), насколько слабее, технически, ранние стихи Некрасова («Мечты и звуки», 1840), нежели его позднейшие поэмы, или как далеко «Лицейским стихотворениям» Пушкина до технического совер-

шенства его зрелых созданий. И эти истинно «великие» поэты, одаренные гениальной способностью к творчеству, достигли технического мастерства лишь путем медленного искуса и долгой, терпеливой работы.

До последнего времени поэтам приходилось быть «самоучками». Каждому приходилось заново «открывать» законы и правила своего ремесла путем внимательного изучения классических образцов литературы, путем поисков почти ощупью, путем тысячи проб и ошибок. Но в чем же и состоит задача науки, которая «сокращает нам опыты быстротекущей жизни»? Не в том ли, чтобы избавить от отыскания того, что уже найдено раньше? Сколько драгоценного времени и труда было бы сбережено, если бы каждый поэт не был принужден вновь, для себя, воссоздавать теорию стиха, а мог бы знакомиться с ней из лекций профессора, как композитор знакомится с элементарной и высшей теорией музыки! «Академии поэтов» это — неизбежное учреждение будущего, ибо в этом будущем, каково бы оно ни было, конечно, найдется свое место поэзии. Эти «Академии», повторяю, будут бессильны *создавать* поэтов (как и консерватории не создают Римских-Корсаковых и Скрябиных), но помогут поэтам легче и скорее овладеть техникой искусства.

II

Как аксиому, должно признать, что наука изучает *все;* все явления вселенной, начиная от движения солнц до строения атомов, от свойств амеб до исторических судеб человечества, составляют объект научного наблюдения. Нет ничего столь малого, чем могла бы пренебречь наука, как и нет ничего столь недостойного, мимо чего она могла бы пройти. Медицина не делает различия между болезнями красивыми и отвратительными, психология— между благородными и неблагородными аффектами, зоология — между животными интересными и неинтересными.

Стих — одно из явлений, занимающее не малое место в духовной жизни человечества. Едва ли не у всех народов во все времена мы находим свои молитвенные гимны; Эллада и Рим, создатели всей нашей европейской цивилизации, высоко чтили стих; Восток упивался стихами; современные дикари поют стихи, выражая ими и горе и веселье. Повидимому, стих «присущ» человеку, так как,

независимо от подражаний, рождался на земле много раз, в различные эпохи, на разных концах мира.

Каким же образом стих может быть исключен из числа объектов, изучаемых наукой? Не явно ли, что должна существовать *наука о стихе*, которая исследовала бы его свойства и устанавливала бы его общие законы. Рядом со «сравнительным языкознанием» должна существовать «сравнительная метрика». И надо думать, что сравнительное изучение свойств стиха в различных языках и в различные периоды истории даст не менее ценные выводы, нежели дает филология.

Разумеется, зачатки этой «науки о стихе» существуют, входя в системы «эстетик» и «поэтик», от работ Аристотеля вплоть до изысканий новейших мыслителей. Но все эти зачатки еще крайне скудны. «Сравнительная метрика» пока еще в зародыше. Философские обоснования метрики ограничиваются небольшим числом сочинений, иногда остроумных (например, известная теория Вундта), но почти всегда очень произвольных. Исследования по «частным» метрикам, т. е. по стихосложению отдельных языков, сводятся к книгам типа школьного руководства, лишенным истинно научного значения. Наконец, имеется небольшое количество чрезвычайно интересных, и порой очень удачных, работ по некоторым отдельным вопросам (вроде книги Кассанья о метрике Бодлэра, статей Сент-Бева, у нас — Андрея Белого и т. п.), но эти работы остаются, как говорится, каплями в море.

Да иначе и не может еще быть, потому что не исполнен необходимый подготовительный черновой труд: не собраны и не систематизированы те факты, на которых могла бы быть основана научная метрика. Нужно еще *несколько поколений* научных работников, которые пожелали бы посвятить всю свою жизнь на это трудное и неблагодарное дело. Нужно составить словари к отдельным поэтам (помимо словарей к античным авторам, мне известны словари к Данте, Шекспиру, Шелли, и это — почти все); нужно составить таблицы метров, употребляемых всеми значительными поэтами; нужно систематизировать все особенности их просодии, проследить в их стихах все сочетания звуков, сделать то же самое для рифм и ассонансов и т. д. и т. д. Только тогда явится возможность, на научном основании, т. е. на основании систематизированных фактов и наблюдений, писать сначала «частные»

метрики и просодии, а затем и общую сравнительную метрику и общую теорию рифмы и звукописи.

Все это еще настолько чуждо нам, что многие, вероятно, затруднятся назвать те науки, которые изучают и устанавливают свойства и законы стиха. Даже в тех самых «эстетиках» и «поэтиках», которые прямо трактуют этот вопрос, терминология настолько не установлена, что самое именование основных наук далеко не общепринято. В то время как никто не затруднится указать главные науки, выясняющие законы музыки и музыкального творчества, каковы: элементарная теория музыки, гармония, теория фуги и вообще композиция, инструментовка,— большинство, даже среди ученых филологов и философов, не сумеет указать, что этому соответствует в области наук о стихе.

По существу, однако, совершенно ясно, что эти науки распадаются на три дисциплины: одна изучает стих, как таковой, т. е. собственно стихосложение,— те условия, в силу которых речь становится стихотворной; вторая изучает внутреннее строение стиха, его звуковую сторону,— то, что в разговорном языке называют «музыкальностью» или «певучестью» стиха; сюда же, естественно, относится учение о рифме; третья изучает сочетание стихов между собой,— в строфы и в традиционные формы, каковы сонет, октава, терцина и т. д. Как бы ни были различны принципы, по которым данный теоретик предполагал бы рассматривать стихосложение, он неизбежно должен прийти к такому делению, лежащему в природе вопроса: учение о стихе, учение о стихотворной речи, учение о сочетании стихов.

Так как терминология, как мы указывали, еще не установилась, мы ничем не связаны в названии этих трех наук и предлагаем называть их в дальнейшем привычными греческими терминами:

1) учение о стихе вообще может быть названо *метрика* и *ритмика*, так как оно явственно распадается на две части;

2) учение о стихотворной речи может быть названо *евфония*, так как задача состоит в установлении законов «хорошей» («музыкальной», «певучей», вообще отвечающей содержанию) речи; в употреблении уже существует термин «словесная инструментовка» или «звукопись», но он не достаточно широк для предмета; к евфонии, как ее часть, относится и учение о рифме; наконец,

3) учение о сочетании стихов может быть названо *строфика*, так как и все традиционные формы стихотворений должны рассматриваться как состоящие из строф или сами по себе образующие строфу (например, триолет).

Эти три науки, метрика и ритмика, евфония с учением о рифме и строфика, и суть те специальные науки, без изучения которых поэт не может быть признан знающим технику своего искусства, свое ремесло.

Но, очень вероятно, у некоторых еще остается сомнение, если не в необходимости для поэта ознакомиться с теми сведениями, какие дают эти науки, то по крайней мере в том, что это действительно «науки» и что они достаточно сложны. Некоторые, вероятно, готовы думать, что название «науки» слишком громко для собрания технических правил стихосложения, что эти правила не заключают в себе элементов подлинной «научности» и что, во всяком случае, нужно весьма немного времени, чтобы изучить всю эту ремесленную сторону дела, так как она должна сводиться к ограниченному числу указаний, за которой тотчас начинается область пресловутого «вдохновения». Все это — недоразумения, которые необходимо рассеять.

III

Существуют в разных языках разные метрики. Так, у древних эллинов и римлян было стихосложение *метрическое*, основанное на счете долгих и кратких слогов; у романских народов принято стихосложение *силлабическое*, основанное на счете слогов вообще; у северных народов, в том числе у нас, у русских (как у англичан, немцев и др.), ныне господствует стихосложение *тоническое*, основанное на счете ударных слогов; народная русская поэзия (былины, песни) пользовались стихосложением *смысловым*, основанным на счете значущих образов в стихе; известны еще стихосложения, основанные на параллелизме образов (у древних евреев), на высоте звуков (у китайцев) и т. п.

Наша искусственная поэзия не случайно усвоила себе тоническое стихосложение: оно наиболее отвечает свойствам русского языка. Силлабическая метрика (во многих отношениях стоящая выше, уже потому, что допускает большее разнообразие ритмов) применима только в

языках, где слоги (гласные звуки) произносятся отчетливо и где, следовательно, ухо может инстинктивно отмечать их количество в стихе. В языках, где отчетливо звучит только ударный слог в слове или даже в сочетании слов и где слоги неударные произносятся неясно, как в языках английском и русском, силлабическая метрика весьма неудобна; доказательство: неудачные попытки всех слагателей русских «виршей» XVII и XVIII вв., вплоть до Кантемира. Такие языки, естественно, должны опирать свою метрику на счет ударений в стихе.

Известно, что основным элементом русского стиха являются стопы, т. е. определенные сочетания ударных и неударных слогов; эти стопы, по аналогии со стопами античного (метрического) стихосложения, носят традиционные названия: *ямб*, *хорей*, *пиррихий*, *спондей* (двухсложные стопы), *дактиль*, *анапест*, *амфибрахий*, *трибрахий*, *молосс*, *бакхий*, *амфимакр*, *антибакхий* (трехсложные стопы), *диамб*, *дихорей*, *дипиррихий*, *диспондей*, *антисспаст*, *хориямб*, ионические стопы *восходящая и нисходящая*, *пэоны* 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, *эпитриты* 1-й, 2-й, 3-й, 4-й (четырехсложные стопы), *дохмий* (пятисложная стопа).

Последовательное сочетание этих стоп и образует собою стих. Если стих состоит из одинаковых стоп, он называется *чистым* (чистый ямб, хорей и т. д.), если из различных, — *сложным* (например, гекзаметр из дактилей и хореев).По числу стоп стихи бывают одностопные, двухстопные, трехстопные, четырехстопные (например, четырехстопный ямб, или ямбический диметр, считая два ямба за одну стопу диямба) и т. д.

Все это — еще довольно просто, хотя и самое построение стиха из стоп ставит длинный ряд вопросов, разрешить которые не так легко. Те, кто отрицает сложность «науки о стихе», действительно и думают, что она начинается и кончается учением о стопах. Но дело в том, что, если бы свойства стиха обусловливались *только* сочетанием стоп, наши стихи были бы до крайности, до нестерпимости однообразными. Мы только что перечислили около тридцати разных стоп. Некоторые теоретики считают их больше, другие — меньше, считая все четырехсложные и пятисложные стопы комбинацией двухсложных. Возьмем наше среднее число — двадцать; будем иметь в виду, что свыше восьми стоп в стихе почти не употребляется, так как тогда стих неизбежно разлагается на два. Это дает возможность

построить только 160 «чистых» метров, из которых многие возможны лишь теоретически, а на практике не употребляются и даже почти не осуществимы. Число возможных «сложных» метров также невелико, так как далеко не все стопы могут сочетаться между собой. Итак, одно «стопосложение» может дать только столько-то десятков, в лучшем случае небольшое число *сотен*, разных форм стиха.

Какую мучительную монотонность представляла бы поэзия, если бы в ней постоянно повторялись все одни и те же формы стиха! если бы какими-нибудь ста-двумястами или даже тремя-четырьмястами размеров исчерпывались все возможности поэта разнообразить свой напев! Кроме того, какую мучительную монотонность представляло бы каждое стихотворение, если бы в нем все стихи были одинаковы по своему напеву, в зависимости от избранного раз навсегда, т. е. на всю поэму, размера! Поистине, при таких условиях предпочтительнее было бы писать прозой, и стихотворцы действительно были бы, по выражению одного из героев Карамзина, «людьми, которые хотят прытко бегать в оковах»!

По счастию, дело обстоит совсем не так, но вместе с тем и «наука о стихе» значительно осложняется.

Сочетание стоп образует основной размер, но в сущности этот размер почти всегда остается только условностью, той отвлеченной схемой (я намеренно не говорю: «тем идеалом»), к которой каждый отдельный стих более или менее приближается, почти никогда с ней не совпадая. Мы говорим, что такое-то стихотворение написано трехстопным хореем или четырехстопным ямбом, но в стихотворении обычно трудно бывает найти стих, который действительно состоял бы из трех хореических или четырех ямбических стоп. На деле каждый стих в стихотворении имеет *свое* строение, или, говоря терминами, свой *ритм*. Вот почему учение о стихе вообще и должно называться: метрика и ритмика.

IV

Мы назвали стопы *основным* элементом стиха. Рядом с ним существуют второстепенные элементы. Они-то и образуют ритм стиха, как стопы образуют его метр или размер. Эти второстепенные элементы суть *ипостаса* или

замена, цезура или *пресечение, каталектика* или учение *об окончаниях*. Но далее существуют еще, так сказать, дополнительные элементы стиха, также придающие свой оттенок ритму: *инерметрия* и *липометрия, синереса* и *диереса, систола* и *диастола, синкопа, элидия* и др.

Важнейший из второстепенных элементов есть ипостаса или замена. Он состоит в том, что в чистом метре (мы будем говорить только о «чистых» метрах, т. е. составленных из одинаковых стоп), каждая стопа может быть заменена другой, состоящей из того же количества слогов: например, ямбическая стопа пиррихием, спондеем или хореем, амфибрахическая — любой из трехсложных стоп и т. п. Такая замена употребляется поэтами «на каждом шагу», и мало бывает стихов, где замены нет, например, в стихе:

Цыгане шумною толпой
(Пушкин),

третья стопа четырехстопного ямба заменена пиррихием; в стихе:

Смерть дщерью тьмы не назову я
(Баратынский),

первая стопа заменена спондеем; в стихе:

Ты — тридцати веков кумир
(Пушкин),

первая стопа заменена хореем; в стихе:

Там ниже мох тощий, кустарник сухой
(Пушкин),

вторая стопа четырехстопного амфибрахия заменена антибакхием.

Понятно, насколько разнообразится ритм стиха от таких замен. В стихе может быть то одна, то несколько ипостас; заменяющие стопы могут быть разного характера, например, в ямбе то является пиррихий (наиболее обычно), то спондей, то хорей; заменяющих стоп может оказаться, и это случай вовсе не редкий, больше, нежели стоп основного метра, и т. д. Таким образом, благодаря только одним ипостасам каждый размер получает множество видоизменений или *ритмов*. Например, четырехстопному ямбу одни только ипостасы (без других второстепенных элементов стиха) дают около сорока ритмов.

Но и это число еще весьма невелико; учение о ритме еще гораздо сложнее. Ритм стиха зависит не только от ипостас, но и от цезур. Цезура есть разрез стиха по окончании слова или группы слов, произносимых с одним ударением. Различают цезуры *большие* в определенном месте размера, например обычная цезура после 3-й стопы в 6-стопном ямбе, обязательные цезуры в гекзаметре и т. п. и цезуры *малые*, делящие каждый стих по числу находящихся в нем слов или групп слов с одним ударением. То или другое положение цезур значительно меняет ритм стиха. Как различны, например, по ритму стихи:

Не спи, казак! во тьме ночной
(Пушкин),

Мой дядя, самых честных правил
(Пушкин),

стихи, в которых ипостас нет и которые различаются именно цезурами (малыми). Легко сосчитать, что тот же четырехстопный ямб благодаря одним малым цезурам может иметь около двадцати ритмов.

Сочетание ипостас и цезур есть могущественнейший прием ритма. В сущности одна ипостаса еще не придает стиху определенного ритма: это происходит только через сочетание ипостас с малыми цезурами; [1] возьмем, как пример, два стиха:

Щит, бурку, панцырь и шелом
(Пушкин).

Тиха украинская ночь
(Пушкин).

---

[1] Это чрезвычайно важное обстоятельство было упущено из виду Андреем Белым во всех его работах по ритму. Такое существенное упущение лишает, к сожалению, эти работы, во многих отношениях весьма замечательные и ценные, решающего значения. Особенно это относится к выводам Андрея Белого, которые все оказываются неправильными, так как неверна их исходная точка. Оценивая ритмы, Андрей Белый «подсчитывал» статистически только ипостасы, устраняя влияние на них цезур; через это в подсчетах оказались занесенными в одну рубрику ритмы совершенно различные, и вообще все разнообразие ритмов ускользнуло, таким образом, от внимания наблюдателя. Подробнее об этом см. мою статью в «Аполлоне», 1910 г.

По ипостасам они тождественны (пиррихий в 3-й стопе), но различие малых цезур делает их совершенно различными по ритму. То же самое стихи:

Выхожу один я на дорогу
(Лермонтов),

Сестры-птицы громкими хвалами
(Мережковский).

Тем более различны по ритму стихи, где различны и ипостасы и цезуры, например:

В небесах торжественно и чудно
(Лермонтов),

Только ласточки поют в карнизе
(Мережковский).

Или:

Адмиралтейская игла
(Пушкин),

Есть целый мир в душе твоей
(Тютчев).

Чтобы вычислить приблизительно число ритмов, получаемых от сочетания ипостас и цезур, должно перемножить число вариаций первого рода на число вариаций второго рода. Для четырехстопного ямба это дает около 800 теоретически возможных ритмов, если же допустить ипостасы в четвертой стопе (что ранее мы не принимали в расчет), то и более 1000.

Однако вполне определяется ритм только при условии того или другого *окончания* (каталексия). Окончания могут быть: мужские (с ударением на последнем слоге), женские (на предпоследнем), дактилические (на третьем от конца), 4-сложные, 5-сложные и т. д. В русском языке окончания 4-сложные весьма распространены (например: выдержанность, истинами, лиственная, вкрадчивыми, радуется, выбросила), 5-сложные — не редки (радующийся, выброшенная), но встречаются и 6- и 7-сложные (свешивающиеся, отбрасывающимися, свидетельствованиями). Следовательно, каждый ритм имеет еще до семи видоизменений, в зависимости от окончания стиха. Ямб с дактилическим окончанием звучит совершенно иначе, нежели с мужским. Таким образом, для четырехстопного ямба мы получим уже несколько тысяч ритмов.

Правда, четырехстопный ямб, размер, который мы брали примером, стих исключительно гибкий. По числу возможных ритмов он превосходит все другие размеры, почему он был и остается любимейшим стихом поэтов, в частности любимейшим стихом Пушкина. Другие размеры много беднее ритмами, хорей например, потому что избегают ипостасы пиррихием во 2-й стопе (кроме 3-стопных метров), шестистопный ямб потому, что естественно распадается на два стиха (большею частью разделенных постоянной цезурой), трехсложные размеры потому, что неохотно допускают некоторые ипостасы (например, трибрахий и молосс). Вообще с четырехстопным ямбом, по разнообразию ритмов, может соперничать лишь хореодактилический гекзаметр, измененный метр античной древности [1], да, отчасти, пятистопный ямб. Но все же большинство чистых метров имеют по несколько сот, другие по несколько тысяч ритмов. Так как самих чистых метров, как мы видели, около 160, то, хотя малостопные стихи имеют и мало вариаций,— общее число возможных в русском стихе ритмов должно быть исчислено *десятками тысяч*, может быть и свыше 100 000 ритмов.

Но в этом беглом обзоре мы умолчали еще о том, что назвали выше «дополнительными» элементами стиха: иперметрия и липометрия, систола и диастола, синереса и диереса, синкопа, элидия и др. [2]. Некоторые, правда, в русском стихе встречаются крайне редко, как элидия, но другие довольно распространены, как иперметрия, т. е. прибавление лишних слогов к метру, или липометрия, т. е. пропуск слогов в метре, также систола и др. Возможность пользоваться этими средствами еще увеличивает число ритмов (вариаций) каждого метра.

После этого становится понятно, что содержание метрики и ритмики достаточно обширно. Чтобы хотя бегло

---

[1] Античный гекзаметр был *чистый* дактилический метр с ипостасами дактиля равнозначущей (по числу «мор») стопой спондея. Русский гекзаметр, каким его создали Гнедич, Дельвиг и др., есть *сложный* метр, образуемый 3-сложными стопами дактиля и 2-сложными стопами хорея. Ясно, что метр изменен в самом своем существе.

[2] В русской метрике эти термины имеют иной смысл, нежели в античной, но выяснение их завело бы нас здесь слишком далеко в подробности.

рассмотреть эти 100 000 ритмов, указав на характерные особенности хотя бы важнейших из них, нужно положить достаточно труда и внимания, а, бесспорно, большинство этих ритмов имеет свои индивидуальные особенности. Можно целые страницы посвятить свойству пятистопного ямба с постоянной цезурой и без нее, точно так же подобному же различию пятистопного хорея, своеобразным особенностям некоторых двухстопных ритмов, переходу ритмов — одного в другой и т. д.

Между тем мы ничего не говорили о сложных метрах, которых по аналогии с античной метрикой можно (по крайней мере теоретически) построить значительное число. Каждый из них тоже будет иметь свои ритмы, свои вариации. Далее, существуют еще смешанные метры, получившие за последние годы широкое распространение. Мы имеем в виду, во-первых, «свободный стих», а потом так называемые «дольники», метры, близкие по строению к немецкому народному стиху (Knittelvers). И «свободный стих» и «дольники» также крайне разнообразны и имеют тысячи вариаций. Наконец, не говорили мы о складе русских народных песен и былин,— предмет, несомненно относящийся к изучению русской метрики. Склад русских песен и русский былинный стих не менее других, тонических, метров сложны и многовидны.

Из всего сказанного видно, что поэту есть над чем поработать, чтобы усвоить себе в полном объеме те технические знания, которые вытекают из выводов «частной метрики и ритмики».

V

Если евфония не уступает метрике и ритмике по значительности материала, подлежащего ее рассмотрению, то значительно превосходит их по затруднительности ознакомиться с ней. Конечно, русская «частная метрика» еще не разработана, но она имеет много аналогий с другими частными метриками: античной, разработанной великолепно, с немецкой, с английской. Да и по самой русской метрике все же есть ряд заслуживающих внимания работ. Русская звукопись и учение о рифмах русского языка и не разработаны вовсе и почти ни в чем не могут опереться на работы иноязычные, так как произношение русского языка существенно отличается от

других языков. Русского стиха в его звуках нельзя даже изобразить иностранными буквами. Попробуйте написать французской азбукой, сохраняя очарование звукописи, стихи Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой!

Основу евфонии составляет *собственно звукопись* или *словесная инструментовка*, учение об том, какими средствами достигается, чтобы звук слов соответствовал их значению и способствовал бы наибольшему впечатлению. Звукопись есть учение об том, как живописать словом. Известно, что величайшими мастерами в этом отношении были римские поэты. У Вергилия буквально каждый стих по звукам строго соответствует тому, что в нем сказано, изображает звуками слов то бурю, то скок коня, то свист змеи, то стук мечей о брони. По-русски тоже не трудно привести примеры яркой звукописи:

На звонко скачущем коне
(Пушкин),

И скакал по камням конь Одинов
(Майков),

Знакомым шумом шорох их вершин
(Пушкин),

Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы
(Пушкин).

Чтобы построить теорию звукописи, необходимо выяснить свойства звуков, т. е. сочетаний гласных и согласных букв. Средствами звукописи служат: *аллитерация* внешняя и внутренняя, буквенная *анафора*, *антистрофа* *(эпифора)*, *параномасия*, *антитеса*, *дзевгма* и др. Каждый из этих приемов,— примеры которым не трудно указать на каждой странице Пушкина,— заслуживает особого рода рассмотрения и изучения. Одно исследование этих средств звукописи уже составляет сложную систему зна-

ний. Как крайний предел звукописи стоит наиболее известный прием — *звукоподражание*, как, например, в изображении мычания вола:

И мы
Грешны
(*Крылов*).

Второй отдел евфонии составляет *евритмия*, или учение о музыкальности (певучести) стихотворной речи. Разумеется, абсолютных требований в этом отношении быть не может: та или иная задача, поставленная себе поэтом, может потребовать самых неожиданных сочетаний звуков. Понятие о «музыкальности» и «благозвучии» также могут быть до крайности различны. Но важно, чтобы поэт мог *по своей воле* давать ту или иную звучность стиху, а не зависел в этом отношении от случая, ибо случайности нет места в искусстве (что, конечно, не исключает элемента бессознательности в творчестве). Поэтому задача евритмии—прежде всего—предупреждать, где возможно, неблагозвучия, какофонию, т. е. указывать все сочетания звуков, которые не допустимы. Далее евритмия рассматривает соединения слов между собой, т. е. уясняет, какие звуки могут заканчивать одно и начинать другое слово, чтобы при сочетании их получилось «благозвучие». И, наконец, евритмия рассматривает звуковое строение самих слов и их форм по отношению к их звучности (например, особенность причастных окончаний на «вший», глагольных форм на «ал»).

Третий отдел евфонии разрастается в особую науку: учение о рифмах и ассонансах. Область эта более чем обширна и в русском стихосложении почти совсем не исследована. До сих пор не определены еще все виды русской рифмы. Не имеется ни одного сколько-нибудь сносного словаря рифм (хотя бы такого, какие имеются для языков французского, немецкого, английского). Теории рифмы нет и в зачатке. Никто не подумал уяснить, какие изменения падежей и глагольных форм ведут к тем и другим созвучиям. Еще меньше сделано для ассонанса, самое понятие которого до сих пор не определено точно. Таким образом, в области рифмы русскому поэту поневоле приходится быть самоучкой.

Правда и то, что русская рифма — одна из самых сложных, сравнительно с рифмами других языков. Разнообразие

ударений в словах, доходящее до 7-го слога с конца, многообразие форм слова (в склонениях и спряжениях), наконец часто встречающиеся группы согласных перед окончанием — придают русской рифме изумительное разнообразие, до которого далеко, например, французской. Зато и число возможных русских рифм очень велико. Если мы возьмем только рифму с ударной гласной на *а* и следующей согласной *б*, то, допуская все мыслимые окончания (и даже не принимая в расчет опорной согласной) *абб*, *абв*, *абг*, *абд* и т. д., потом *аба*, *абба*, *абва*, *абга* и т. д., — мы найдем сотни тысяч теоретически возможных окончаний, из которых весьма многие действительно встречаются в языке, притом и из числа наименее ожиданных, например: сабли (абл), зябнуть (абн), рабствующий (абств), канделябр (абр) и т. д. Какое же число возможных окончаний получим мы, приняв во внимание *все* сочетания *а*, т. е. *ав*, *аг*, *ад* и т. д., и с другими гласными: много миллионов!

Не менее сложный результат получится, если мы подойдем к рифме иным путем, — через изменения слов. Простейшее существительное «дом» рифмуется в именительном падеже: 1) со сходными существительными, как «гром», 2) с род. пад. мн. числа слов женского рода, например «истом», 3) с творит. пад. ед. числа муж. рода, например «моряком», 4) с формой прилагательного, например «знаком», 5) с местоимениями, например «о ком», «твоем», 6) с наречиями, например «нипочем», «вдвоем». Существительное того же склонения с иным окончанием будет иметь иные рифмы, например: «стол» — «пришел», «меч» — «лечь», «сын» — «один», «дож» — «ложь», «уничтожь» — «кто ж», «палач» — «вскачь» и т. д. Косвенные падежи того же склонения представят ряд совершенно новых родов рифмы, например: «стола» — «мгла» — «пришла» — «колокола» или «до́ма» — «истома»; далее «столу» — «в углу» или «ужу» — «тужу», «столов» — «нов» — «обнов» — «зов», «столами» — «ламий», «даме» — «нами» и т. д. и т. д. Опять-таки мы сталкиваемся с таким многообразием даже не рифм, а типов рифмы, что становится понятным, почему до сих пор в сущности нет русского словаря рифм.

Знакомство с рифмой русскому поэту приходится приобретать тяжелой ценой личного опыта. Можно многое возражать против изысканности рифм. Без сомнения, истинно *хороша* вовсе не какая-нибудь непременно редкая, хитрая или новая рифма, а хороши те рифмы, кото-

рые естественно стоят на конце стиха и своим созвучием подчеркивают слова, имеющие особое значение в стихе. Это — неоспоримо. Но, с другой стороны, разве естественно и разве достойно оправдания, что у большинства наших поэтов на конце стиха попадают почему-то все одни и те же слова, непременно и «вновь» — «любовь», и «смерть» — «твердь», и «строго — много — тревога», и т. п., а другие слова почему-то упорно прячутся в середине стиха и ни за что не хотят оказаться на конце!

Евфония превращает речь в речь поэтическую. Если стих лишен евфонии, он остается прозой, хотя бы и был безукоризнен по метру. Античные поэты знали рифму лишь как случайную прикрасу; силами одной звукописи они достигали высочайшей музыкальности стихов. Это не значит, однако, что рифма — излишня. Она — новое могучее средство евфонии и вместе с тем лучшее средство изобразительности. Пушкин умел придавать исключительную выразительность слову только тем, что ставил его на конец стиха, как рифму. Поэт обязан внимательно изучить законы евфонии, звукопись и учение о рифмах. Только вполне владея их средствами, он становится полновластным хозяином поэтической речи.

VI

Наиболее разработана из «наук о стихе» — строфика, для всех языков одна и та же, за малыми видоизменениями, обусловливаемыми той или другой метрикой. Несмотря на то, в русской поэзии строфика все еще остается в пренебрежении. Если простейшие формы, как сонет, терцины, октава, давно вошли в нашу поэзию, то давно ли стали наши поэты пользоваться секстиной, балладой, канцоной и сколько форм еще ждут своего первого появления в русских стихах!

Строфика — необходимая часть «науки о стихе». Каждое стихотворение (если оно не однострочное, примеры чего есть уже у римских поэтов) есть *сочетание* стихов. Как должно наилучшим образом сочетать стихи, об этом и учит строфика.

Разделяется строфика на два отдела: учение о простых строфах и учение об установленных формах стихотворений; отдельно стоит учение о темах.

Простые строфы естественно могут быть: двустишия или дистихи, трехстишия или терцины, четверостишия или кватрины, пятистишия, шестистишия и т. д. Известны строфы в 9 («Спенсерова»), в 12 («Евгения Онегина»), в 15, 16 и более стихов. Одно расположение рифм и число их может придать этим строфам почти бесконечную разнообразность. Алгебраическая «теория соединений» дает огромные цифры для всех возможных перемещений рифм в строфе из 10—12 стихов. Ограничивая это число условным числом рифм, мы все же получаем сотни возможностей расположить рифмы во многострочной строфе.

Но простые строфы могут быть двоякого рода: состоять или из стихов одного размера («чистые» строфы), или из стихов разных размеров («сложные» строфы или собственно «метры»). В последнем случае количество возможных комбинаций почти неисчислимо: теоретически они достигают многих миллионов. Но не все такие комбинации уместны на практике, так как не все размеры способны сочетаться один с другим. Вот почему задача строфики — изучить те строфические построения, которые уже были испробованы выдающимися поэтами, выяснить их относительное достоинство и их характер, а также определить допустимость иных, еще не испробованных комбинаций.

Таковы, например, строфы античной метрики, особенно принятые Горацием, которые почти все могут иметь аналогию по-русски. Таковы «чистые» и «сложные» строфы Спенсера, Пушкина, Эдгара По, Виктора Гюго, Теннисона и др. Построение их столь удачно, из бессчетного числа возможных комбинаций избраны столь несомненно совершеннейшие, что к этим строфам поэты всегда будут обращаться вновь и вновь. Пока будет существовать поэзия, не перестанут, вероятно, пользоваться и дистихом из гекзаметра и пентаметра, и терцинами Данте, и октавами Тассо, и сапфической строфой, и «Спенсеровой», и строфой «Ворона» Эдгара По. Трубадуры средневековья считали строфу собственностью того, кто ее изобрел, и не позволяли себе пользоваться чужими строфами. Современность снисходительнее в этом отношении: почему искать уже найденное или пользоваться худшим, когда есть лучшее?

То же самое должно сказать об установленных традицией *формах* целого стихотворения, каковы: сонет, триолет, секстина, баллада (французская), вириле, рондо, газелла, канцона, децима, танка (японская) и многие др.

Происхождение их различно. Одни формы пришли к нам из древности, другие из средневековья, третьи от эпохи Возрождения, четвертые — с Ближнего, пятые — с Дальнего Востока... Но все они освящены испытанием веков, признавшим их за совершеннейшие построения из определенного числа стихов и по внешней стройности и по свойству — наиболее полно выражать известные чувства или раздумья. Как традиционные строфы, так и традиционные формы, конечно, останутся в мировой поэзии навсегда.

Ошибочно думать, что эти формы — только игрушка, головоломная забава, техническая задача для поэта. Можно доказать, что невозможно, например, более совершенным образом расположить четырнадцать стихов, нежели то сделано в сонете; что есть цикл раздумий, который наиболее адэкватным образом может быть выражен лишь секстиной, другой — лишь рондо, что маленькая японская танка есть идеальнейшее использование 31 слога и т. д. Внимательный анализ показывает все значение этих построений не только для внешности стихотворения, но и для его содержания, но выяснение этого важного соображения завлекло бы нас здесь слишком далеко.

Поэт, желающий вполне владеть техникой своего искусства, обязан знать законы этих форм — законы, которые, конечно, не установлены произвольно, но долгим опытом выведены из наиболее замечательных образцов. С более распространенными формами можно ознакомиться и теоретически, так же существуют, например, довольно подробно разработанные теории сонета, терцины, канцоны... Но за пределами их остается еще множество форм, узнать которые возможно лишь по образцам. Так, например, римские поэты III—IV вв. по Р. Х. сделали в этом отношении весьма много, но работа их до сих пор еще не теоретизована. То же относится к многим формам, найденным поэтами арабскими, персидскими, древнеармянскими. Область изучений и наблюдений и в этом отношении очень широка и требует от поэта опять много времени и труда.

Остается сказать о так называемых «темах» — формах, предусматривающих звуковое строение стихотворения. Темы стоят на границе между строфикой и евфонией. Таковы: акростих, месостих, телестих, метаграмма, палиндром буквенный и палиндром словесный (по-латыни: versus reccurentes, по-русски: перевертень), ропалические

стихи, шарада и многие др. Было бы неосторожно обращаться пренебрежительно и к этим техническим задачам. Палиндром, например, т. е. стихи, которые можно читать от начала к концу и от конца к началу, безусловно придает и особый ритм стиху. То же самое — метаграмма, т. е. стихи, составленные из тех же букв; ропалические стихи, где каждое последующее слово на один слог длиннее предыдущего; «обращенные» (повторные) дистихи, где 1-е полустишие первого стиха повторяется, как 2-е полустишие во втором, замечательные образцы чего нам оставил Пентадий; стихотворения, где многообразно комбинируется определенное число основных стихов, например четырех, образец чего мы находим у Порфирия; стихи, где все слова начинаются с одной и той же буквы; акростихи, азбучные стихи и т. д. Все это — приемы, с помощью которых поэт может достичь совершенно неожиданных, новых и глубоких эффектов.

Таким образом, строфика оказывается наукой не менее сложной, нежели ее сестры, метрика с ритмикой и евфония с учением о созвучиях. Эти три области знания дают в руки поэта могущественнейшие средства изобразительности и выразительности. При знании технических законов своего ремесла поэт становится действительно господином своего языка. «Хочу и не могу» — восклицание «мудреца» в стихотворении Фета недостойно поэта, который отвечает словами Пушкина:

> О чем, прозаик, ты хлопочешь?
> Давай мне мысль, какую хочешь...
> и т. д.

«О, если б без слова сказаться душой было можно!» — тосковал Фет. Разумеется, навеки останется незаполнимая пропасть между *идеей* (поэтической мыслью) и словом: слово навсегда останется не адэкватным переживанию, всегда будет выражать мысли и чувства лишь приблизительно. Но задача поэта — выразить себя именно в *слове*; поэзия есть искусство, материалом для которого служат слова. Поэтому поэт обязан владеть словом в совершенстве, иметь в своем распоряжении *все* средства, которые способны до известной степени заполнять эту пропасть между словом и душой.

В конце концов все средства в поэзии хороши, если служат своей цели — усилить выразительность слова, и

нет средств «благородных» и «неблагородных». Поэтому неосторожно высказываемое нередко пренебрежение к «темам». То, что сейчас нам кажется ничтожным, незначительным, под рукой гениального поэта может оказаться неожиданно одним из самых сильных средств — достичь желаемого впечатления. Чем именно воспользуется этот гениальный завершитель, теперь нельзя и предвидеть. Но, в ожидании его, поэты в дружном усилии должны разрабатывать, по возможности, все элементы стиха, все средства изобразительности, все технические приемы. Только такая совместная работа может раскрыть все тайны поэтической техники и сделать поэтов будущего истинными магами в области слова: их голосу слова будут подчиняться, как властным заклинаниям, и осуществится мечта нашего поэта:

Крылатый сердца звук
Хватает на лету и закрепляет вкруг
И темный бред души и трав неясный запах.

(Фет.)

1918

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ [1]

Понятия «пролетарская культура», «пролетарская поэзия» уже вызвали — что естественно — обширную, сравнительно, литературу. Сделано немало попыток так или иначе разобраться в вопросе. Тем не менее он все еще остается достаточно темным. Пишущему эти строки лично пришлось слышать от видных представителей нашей пролетарской поэзии, что им самим это последнее понятие «далеко не ясно».

Теоретически дело обстоит так. Наша Октябрьская революция, установив диктатуру пролетариата, дала в обществе господствующее положение новому классу, принесшему свою, новую, идеологию. Согласно этой идеологии началось пересоздание всего строя нашей жизни. Как результат этой перестройки должна возникнуть новая культура, в частности — новая литература, новая поэзия. Отсюда — попытки выяснить, чем эта новая культура будет и должна отличаться от предшествовавшей, а также — попытки теперь же указать на первых строителей, «зачинателей» новой культуры,— в том числе и в области поэзии,— и отметить то новое, что они дают.

Однако эта теория возбуждает длинный ряд новых вопросов.

Что разуметь под новой пролетарской культурой: видоизменение старой культуры капиталистической Европы

---

[1] П. Бессалько и Ф. Калинин, Проблемы пролетарской культуры, к-во «Антей», Пб. 1919, стр. 128, ц. 10 р.

В. Фриче, Пролетарская поэзия, изд-во «Денница», М. 1919, стр. 112, ц. 20 р.

«Пролетарская культура», ежемесячный журнал, М. 1919, №№ 1—12; М. 1920, №№ 13—14

или нечто совершенно особое? Явилась ли эта новая культура, хотя бы в своих основах, как прямой результат великого пережитого нами переворота вместе с установлением диктатуры пролетариата в Советской России, или же эта культура есть только чаяние, которому предстоит осуществиться в более или менее отдаленном будущем? Кто являются носителями и строителями этой культуры? — исключительно лица, вышедшие из рядов того класса, который был пролетарским при старом режиме, или все деятели, по крайней мере искренние деятели, нашего нового общества, стремящегося стать внеклассовым? В частности, кто суть пролетарские поэты?— поэты, вышедшие из рядов пролетариата, хотя бы ныне отдавшие себя исключительно культурной работе? только поэты, поныне продолжающие ту работу, которая прежде была типичной для пролетария, например на фабрике? поэты, посвящающие свои вдохновения жизни и идеологии пролетариата, хотя бы сами они и вышли из другого класса? поэты, сознательно ищущие основ новой культуры, или поэты, чуждые этим заданиям? и т. д. и т. д.

Прежде всего самый термин «культуры» требует более точного определения. В науке он употребляется в разных смыслах. Говорят о народах «культурных» и «некультурных», а в то же время о «культуре первобытных народов». Отличают культуры «античную», «средневековую», «новоевропейскую», «китайскую» и т. д. Рассматривают отдельно «английскую культуру XVII в.», «французскую культуру XVIII в.» и т. п. Наконец, существуют такие подразделения, как «культура духовная», «культура материальная» и пр.

Отбросим последнее деление, т. е. будем говорить о культуре вообще, обнимающей все стороны жизни; откажемся от первого, т. е. будем иметь в виду только народы «культурные», считая, что первобытные стоят на столь низкой степени развития, когда существуют только зачатки культуры, а не самая культура. Все же останется противоречие в употреблении термина. Иногда им означается коренной перелом в жизни человечества, например переход от античной культуры к средневековой; иногда же — небольшие сравнительно видоизменения, какими отличается, например, культурная жизнь во Франции XVII и XVIII вв. Чем должна и чем хочет быть пролетарская культура,— таким видоизменением или коренной перестройкой?

Ответ на последний вопрос, нам кажется, может быть только один. Пролетарская культура, по своим предпосылкам, по своим заданиям, должна быть *коренной перестройкой* всего культурного уклада человечества последних веков. Новое мировоззрение отвергает именно то, что лежало в самой основе всей новоевропейской культуры XV—XIX вв.— капитализм, и ставит себе идеал, противоречащий всей этой культуре: коммунизм. Пролетарская культура должна отличаться от капиталистической по существу. Следовательно, в области культуры должно ожидать переворота, аналогичного тем, каким отмечены грани античного мира и средних веков, Европы феодальной и новой.

Обратимся к истории, чтобы посмотреть, как в прошлом происходили аналогичные перевороты. Переход от античной культуры к средневековой был усложнен тем, что так называемое великое переселение народов в значительной мере уничтожило римскую культуру; поэтому рост новой культуры потребовал особо долгого времени: от падения Римской империи до оформления феодальной культуры протекло не менее двух столетий (V—VIIвв.). Напротив, переход к новоевропейской культуре был замедлен тем, что никакого резкого переворота, никакой общей революции на этой грани не произошло; новое постепенно разрушало старое и заняло этим разрушением тоже несколько веков (XIII—XV вв.). Быстрее совершился процесс при возникновении эллинистической культуры на развалинах разных восточных монархий после походов Александра Македонского; но зато эллины несли при этом на Восток свою, уже высоко развитую культуру, и тем не менее новая культура сложилась не менее, как в столетие.

Из всего этого не следует ли с убедительностью, что возникновение новой культуры — процесс медленный, требующий если не столетий, то ряда десятилетий. Да и может ли быть иначе, рассуждая априорно? Не должно ли вырасти по меньшей мере целое новое поколение в новых условиях, чтобы могли коренным образом видоизмениться все те стороны жизни (в том числе литература), совокупность которых, в их особенностях, и образует «культуру» данного народа, данной эпохи? Положим, современность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это — наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы

и т. д. Но как бы ни было сильно влияние этих факторов, оно не может мгновенно — скажем, в несколько лет — искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеологии.

Итак, наш вывод тот, что строительство новой культуры — дело медленное. Но кто же может и должен строить эту новую культуру? Первоначальный ответ ясен сам собою: пролетарии, люди этого «нового» класса, принесшего новую идеологию. Но они одни ли? Нам кажется, на этот дополнительный вопрос должно ответить: нет! не одни. Как возникла блестящая эллинистическая культура? То был синтез здоровых идей, принесенных завоевателями эллинами, с здоровыми же зернами, почерпнутыми из разгромленной или одряхлевшей культуры эгейцев. Таким же синтезом того, что вложили от себя молодые германские и славянские племена, с здоровыми зернами античности, была феодальная культура средневековья и т. д. На протяжении всей всемирной истории новая культура всегда являлась синтезом нового со старым, с основными началами той культуры, на смену которой она приходила.

Это, конечно, и вполне естественно. Во всякой культуре есть такие завоевания, которые остаются ценными для любого уклада жизни. Таковы, например, истины и достижения опытных наук, великие художественные создания, разные материальные сооружения и т. д. Новая культура может направить все это к иным, своим целям; но ей нет причин всего этого не использовать; этим она лишь замедлила бы, и очень надолго, свое развитие. Возьмем простой пример. Какая бы форма правления ни утвердилась в такой-то стране, новое правительство всегда использует, например, существующие пути сообщения. Оно, может быть, позднее создаст свои, более совершенные, рядом с железными дорогами проведет пути автомобильные и установит аэропланные, но вряд ли оно поспешит уничтожить существующие паровозы и вагоны.

Однако для подобного синтеза необходимы взаимодействие, согласная работа представителей нового, пролетариата, и старого, прежней культуры. Насколько пролетарий, уже в силу своей принадлежности к своему классу, является носителем пролетарской идеологии,

настолько идеологию прежней культуры в полноте представляет собою только человек, всецело ее изживший. Между тем в первой стадии строительства важно именно то, чтобы культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор. История показывает нам, как ошибочно ценили античную культуру, например, внешне усвоившие ее германцы, и насколько полнее и живее происходил синтез, например, в Италии, где подлинные традиции античности никогда не умирали. Comparaison n'est pas raison, сравнение — не доказательство, но оно поясняет мысль.

Поэтому не так важно, кто выступает первыми строителями новой культуры — пролетарии, еще продолжающие жить в тех условиях, которые были характерны для пролетария при старом укладе жизни (например, фабричные рабочие), или пролетарии, уже от этих условий освободившиеся и уже всецело посвятившие себя культурной работе (например, иные из наших пролетарских поэтов), или, наконец, люди, вышедшие из иного класса, но отдающие свои знания и способности на дело нового строительства. Только совокупными усилиями всех таких деятелей, непременно и пролетариев и не-пролетариев, могут быть заложены первые основы новой, искомой культуры. Самое же ее здание может вырасти только много лет спустя. Пока в силу необходимости приходится довольствоваться одними намеками на него и еще безнадежно говорить о строимых стенах, тем более о возводимом куполе.

Притом работа деятелей, пришедших из другого класса, может быть двоякая. Иные из этих работников по существу своему не в состоянии будут усвоить себе новое мировоззрение, останутся органически чужды задачам строительства новой культуры. Поскольку такие не будут ему прямо враждебны, они все же могут и должны быть использованы новым обществом. Их знания, их навыки, самые их предрассудки окажутся ценными, если подвергнуть их внимательному анализу: знания должно использовать, навыки должно взять за образцы, предрассудки должно исследовать, так как они являются органическими элементами одной культуры и предостерегут от аналогичных предрассудков новой. Короче говоря, строители новой культуры должны привлекать к себе культурных деятелей прошлого, так как этим облегчат свою собственную работу едва ли не на столетие.

Но, надо надеяться, что иные из прежних культурных деятелей найдут в себе живую способность воспринять новые задания, оценят величие и красоту предстоящего начатого дела. Известны примеры, когда энтузиасты, находясь в совершенно других условиях жизни, всецело проникались мировоззрением хотя бы античности, сами становились как бы древним эллином или римлянином. Не гораздо ли проще, что тот или другой работник культуры,— пусть «буржуа» по своим родителям,— живя в условиях нашей коммунистической республики, сумеет и сможет усвоить себе миросозерцание пролетариата? Такой человек, кажется нам, вполне призван участвовать в строительстве новой пролетарской культуры наравне с пролетарием, ныне работающим на фабрике или работавшим на ней десятки лет тому назад.

Таковы мои точки зрения. Из них следует, что говорить по существу о книгах, заглавия которых выписаны выше, мне не приходится. Пролетарская культура может и должна быть. С ней вместе явится и пролетарская поэзия. Ныне ни того, ни другого еще нет и не могло быть: есть только попытки, порывания, первые поиски. Иные из наших пролетарских поэтов талантливы и интересны. Но они еще не дали (и не могли дать) ничего такого, что по существу отличалось бы от всей прошлой поэзии,— отличалось бы не как оригинальность данного поэта, а именно как *продукт иной культуры*. То, что говорит покойный Ф. Калинин в своей прекрасной вступительной статье к изданию «Антей», очень ценно (хотя лично я и не совсем согласен, например, с упразднением античного мира); то, что пишет В. Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным; не мало интересного и в отдельных статьях журнала «Пролетарская культура». Но во всех этих работах говорится о таком «новом», которое не превосходит новизны «новой литературной школы». Мне это представляется недостаточным. Истинная пролетарская поэзия будет результатом новой пролетарской культуры и будет столь же отличаться от поэзии прошлой, как «Песнь о Роланде» от «Энеиды», как Шекспир от Данте.

1920

СМЫСЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Отрывки[1]

Аналогия, старая как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, родится, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся.

XIX век, на заре своей, видел борьбу одряхлевшего классицизма (или же лжеклассицизма) с победоносным романтизмом, который тогда смело крушил устарелые предрассудки и открывал новые перспективы. В 30-х гг. начинается упадок романтизма и зарождается реалистическая школа, которая вполне торжествует в середине века, но слабеет и вырождается к 80-м гг. Тогда выступает символизм, заполняющий собою последние десятилетия прошлого столетия и переходящий в наше. Около 1910 г. отчетливо сказывается упадок символизма и начинает складываться

---

[1] Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читанных автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито [Литературный отдел Наркомпроса].

школа футуризма, развитие которого было приостановлено европейской войной и начавшимися социальными революциями. Каждая из этих школ имела свой период всемирного господства, временно объявляла себя последним, завершительным этапом литературы, дальше которого идти уже некуда, но каждая в конце концов принуждена бывала, в свою очередь, уступить первенство другому, более молодому течению, вызванному новыми требованиями жизни [1].

Перед каждой из литературных школ, сменявшихся в XIX веке, стояли свои определенные задачи, которые и были им решены в истории более или менее полно.

Школа классиков завещала литературе подробную теорию поэзии, в своих существенных частях оставшуюся неизменной поныне, и впервые строго разработанные формы художественного творчества, — стиль, стих, приемы изобразительности,— которыми тоже, с многообразными, конечно, изменениями и дополнениями, писатели пользуются и до сих пор. Но классицизм развивался в узкой среде придворной знати, которая в свое время (XVII—XVIII вв.) составляла все культурное общество Европы. Аристократия была международна и единообразна; интересы ее были ограничены в пределах воинской доблести и придворных интриг; писатели и читатели выходили из одного круга и были тесно связаны между собой общностью условий жизни, привычек (в том числе этикета), языка; наконец, писатели из знати, обеспеченные наследственными имуществами и разного рода привилегиями, все имели достаточно досуга, чтобы подробно изучать мелочные правила классической поэтики.

Все эти условия изменились к концу XVIII века, когда на мировую сцену выступила окрепшая буржуазия, стремившаяся занять свое место в политической и культурной жизни, что и разрешилось Великой французской

[1] Говоря так, мы имеем в виду именно литературные школы, а не самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать изначальные в литературе. Можно указать романтические мотивы еще в античных литературах; реализм, как художественный принцип, существовал, конечно, и до реалистической школы и продолжает существовать поныне; символизм справедливо отмечается и у древних трагиков, и у Данте, и у Гёте, и т. д. Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их.

революцией и наполеоновскими войнами, разнесшими ее идеи по всей Европе. Рационализм XVIII века и догматическая философия были разрушены критикой Канта и его последователей, уничтоживших представление, что умом, рассудком (ratio) могут быть постигнуты все тайны вселенной (в том числе и сущность поэзии), и выдвинувших на первое место индивидуальную личность человека. Прежняя однородная культурная среда (международная аристократия) заменилась многоликими национальными аудиториями. Разросшийся круг читателей заставлял писателя искать мерило своим произведениям не в готовых правилах Буало или кого иного и не во вкусах «общества», а в самом себе (откуда и учение, что поэт «сам свой высший суд»). Неопределенные сначала стремления буржуазии вели к развитию разных мистических учений; героическая эпоха борьбы, революция и наполеоновские войны, побуждала выше всего ставить героизм, сильных личностей и т. д. Все эти новые условия жизни полно отразились в школе романтизма, с ее мистикой, с ее ярко выраженным индивидуализмом, с ее подчеркнутым национализмом (народность, couleur locale [1]), с ее пристрастием к экзотизму, с ее прославлением героев и склонностью к риторике и т. д. Эпос и драма, господствовавшие у классиков, должны были уступить место лирике; отвлеченные, схематические герои прошлого века — образам, взятым из определенного времени и народа; спокойный, холодный стиль — новому, беспокойному и страстному, и т. п. Сообразно с этим романтикам пришлось преобразовать классическую поэтику, искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей; и проза и стихи романтиков стали иными, нежели были в XVIII веке.

В первые десятилетия XIX века борьба буржуазии за политическое господство кончилась; началось утверждение в Европе капитализма. Всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех. В области философии критицизм кантианцев был сменен позитивной философией Огюста Конта. В согласии с веком стала изменяться и литература. Она тоже стала предпочитать задачи ближайшие, практические. Наблюдение окружающей жизни и точное

---

[1] Местный характер *(франц.)*.

ее изображение — вот что стало делом литературы в этот период. Так создалась реалистическая школа, позитивная по миропониманию, чуждая всякого мистицизма, всяких увлечений, готовая стать почти служанкой науки, желавшая давать лишь документы, по которым можно было бы изучать действительность. Круг объектов, входящих в искусство, этим был значительно расширен, так как к образам, излюбленным романтиками, были прибавлены все остальные внешние образы жизни; романтические герои, люди исключительные, разочарованные и сверхчеловеки, были сменены всеми обычными людьми, которых каждый читатель встречал повседневно, причем литература прямо отдавала предпочтение «униженным и оскорбленным» или просто типам заурядным. Под влиянием таких литературных идеалов не могла не измениться и поэтика. Вместо крикливой риторики, в которую выродился позднейший романтизм, явилось трезвое, «реалистическое» изображение деталей, почерпнутое из наблюдений; писатель стал менее доверять непосредственному вдохновению, которое так возвеличивалось романтиками, но стал основывать свою работу на внимательном изучении, на предварительных заметках, на научных исследованиях; в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах — от всякого блеска формы и т. д.

Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные, идеи не могут быть адэкватно (вполне точно) выражены ни каким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь» — излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто «изречь». По природе строго реалистической образ, символ — намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт, был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой

символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным, — откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным возвращение к объективизму классиков. Точно так же реалистические подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего романтизма. Идея символа также сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отметались без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них — борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что действительно было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющие прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности,

почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-нибудь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли, преимущественно почерпнутые у Ницше и его последователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям, и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, сим-

волисты делали поэму, и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Элды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни — все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окружающей жизни.

Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета и терцин, до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. п. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями, получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе римской литературы и т. д. Одновременно с тем символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший символизм повинен еще в одном тяжелом грехе против поэзии — в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова — основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слова зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять

слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным и однообразным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала новых символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 г. когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих традициях, отстала от темпа жизни. В недрах самого символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение акмеизма. Акмеисты — все, начинавшие как ученики символистов, торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего символизма, а прибавилось лишь одно,— искание непременно, во что бы то ни стало исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 г. Критика футуристов била по больным местам символизма; в их

теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противопολагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, футуризм искал новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще неиспробованным созвучиям. Принцип «слова, как такового» был одним из основных в раннем футуризме, и футуристы старались создавать новые слова или воскрешать обветшалые,— то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего футуризма было мало подлинных поэтических дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными» футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствие читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове, как таковом» приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе

языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв. Все эти недостатки не позволили раннему футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединилось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский футуризм был отголоском западного футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся социальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее — прекрасно, и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали, например, величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли как высший государственный идеал империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

Развитие футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам; в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно-литературные искания вполне не замирали никогда. Каковы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и — порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии, на койке военного лазарета, везде — продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить бо́льшее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы войны и революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние войны и революции на литературу; можно утверждать одно, что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры,

небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассудков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества; революция, у нас в России, пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала всем новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулось с войной и революцией. Каждый, на личном опыте, испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколение наших дней, старшее, уже сложившее свое миросозерцание раньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило войны и через купель революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 г. и т. п. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью — целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы войны, ни вихри революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного — примет начинающегося Возрождения.

Если мы теперь обратимся к современной русской литературе, в частности — к нашей поэзии, так как поэзия всегда является авангардом литературы [1], мы прежде всего увидим там весьма характерное для переходных эпох дробление на значительное число мелких течений. Современная русская поэзия разбилась на множество маленьких кружков, большею частью враждующих между собою. Еще имеются представители прежних литературных школ, уже осужденных жизнью,— реалисты, в духе наших 70-х и 80-х гг., русские парнассцы (как И. Бу-

---

[1] Напомню стихи Е. Баратынского: «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта ..» и т. д.

нин и др.), символисты, продолжающие писать по поэтике 90-х гг. (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.); школа неоклассиков (О. Леонидов и др.) ставит себе задачей «охранять» традиции классической русской поэзии; неоакмеисты упорно стремятся поразить читателя, оставаясь верны традиционным формам символистов; группа поэтов упорно держится заветов раннего футуризма (В. Каменский, В. Хлебников и др.; В. Маяковский решительно отмежевался от них). Рядом с этими существует ряд «школ», возникших уже за последние годы: неофутуристы (Б. Пастернак и др.); близкая к ним группа центрофугистов, имажинисты (В. Шершеневич, С. Есенин и др.), экспрессионисты, презентисты и еще иные, названия которых едва ли стоит перечислять (в том числе ктематики, акцидентисты, ничевоки и т. п.). Наконец, всем им противопоставляет себя обширная группа пролетарских поэтов, являющаяся не только объединением по социальному признаку, но и по определенным литературным течениям, с определенными художественными и техническими принципами.

Самое это дробление указывает на живой интерес к вопросам искусства в среде наших поэтов [1]. Каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику, обличает недостатки и ошибки других течений, ставит себе свои художественные задачи; каждая объединена общностью стихотворной техники и большею частью сходством избираемых тем. Для всех молодых групп, начиная с неофутуристов, характерно также искание новизны в форме и в содержании, зачастую изумляющей и даже приводящей в негодование читателя, воспитанного на традициях прошлого. Одни из групп устремляют большее внимание на разработку техники: неофутуристы, пытающиеся создать новый язык и новые приемы изобразительности, имажинисты, ставящие в основу всего образ (image) и отрицающие в поэзии идейность и музыкальность [2], экспрессионисты, ищущие максимальной экспрессивности

---

[1] Отмечу кстати, что в «студиях», в большем числе организованных за последнее время (Пролеткультом, Лито, Гисом и др.), большой интерес в среде молодежи вызывают именно курсы по поэтике и теории стихосложения.

[2] «Идеи — для философов,— говорят имажинисты,— социальные вопросы — для социологов, музыка — для композиторов, для поэтов — образы и только образы».

речи и т. п.; другие, больше всего пролетарские поэты, хотят преимущественно выявить в поэзии новое содержание, хотя бы и в прежних формах, так что в их творчестве на первом месте — новая идеология и новые темы [1]. Все, однако, не довольствуются уже сделанным в поэзии, но стремятся и надеются создать что-то новое, свое.

Только что было сказано, что такая подготовительная работа обычно требует ряда лет; и действительно, задачи, стоящие перед современной поэзией (и всей литературой вообще), огромны и вряд ли могут быть разрешены спешно.

Современной поэзии предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание.

Наши дни всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в осьмнадцать лет», разочарованных Печориных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах.

С другой стороны, все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились вглубь индивидуальных переживаний [2], все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное *я*. Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных. «Мое единое отечество — моя *свободная* душа»,— восклицал символист Бальмонт. Теперь человек вступает на новую ступень лестницы, ведущей к тому, чтобы все человечество стало его истинной родиной. От-

[1] Говорю, конечно, о принципах каждого течения, оставляя в стороне отдельные произведения отдельных поэтов.

[2] Не случайно действие большинства романов Достоевского перенесено в какой-нибудь маленький городок: им еще не было места на мировой арене.

крываются художественные возможности, которые лишь смутно предчувствовались в прошлом. Поэты должны научиться говорить о том, о чем у их предшественников и речи не было.

Не говорю уже о том, что самый ритм жизни изменился. Та «электрификация» и «моторизация» повседневной действительности, которая началась еще в конце XIX века, продолжает свои завоевания. Даже телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кровью. Символизм, в годы своего расцвета, присутствовал только при зарождении новой аэронавтики, едва успел приветствовать первые успехи аэроплана и дирижабля; гордое торжество воздушных сообщений относится уже к годам войны и послевоенным. Только в эпоху войны стало жизненным явлением радио. А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное миросозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы,— начиная хотя бы с «принципа относительности»! Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все миросозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?

Но те же примеры прошлого показывают, что всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. Как ни совершенны, как ни разнообразны, как ни гибки формы, созданные литературой прошлого, они не пригодны для выражения нового мироощущения. Новое содержание не может быть адэкватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы. Такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами. Значительная доля времени, которое занимал в каждой школе период ее утверждения,— целые годы,— уходила именно на выработку новой техники. И эта работа, сложная и трудная, ни в коем случае не есть прихоть художников, но настоятельная потребность искусства, вновь обогащающая его на будущие века.

При нормальных условиях выработка новых форм в искусстве и усвоение им нового содержания жизни

происходит постепенно, мало заметным образом. В периоды революционные, каким была эпоха романтизма, отчасти символизма, и какова в высшей степени наша эпоха, дело обстоит иначе. «Новое» хлынуло в нашу жизнь целым потоком, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний облик. Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. Предстоит вновь овладеть стихией языка, значительно изменившегося за последние годы, когда происходили великие смещения народов и великие смещения в недрах русского народа. Поэты должны организовать этот новый язык, найти новые слова для живых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря, поэты должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать. Поэтам предстоит найти новые средства изобразительности, так как прежние перестают соответствовать современности, частью становятся непонятны, частью стерлись от долгого употребления,— создать новые сравнения, новые метафоры, новые «тропы» и «фигуры» речи. Все это должно вести к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше,— к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

Таковы сложные задачи, ставшие перед современной поэзией. Наличие их объясняет тот кажущийся застой, в каком находится наша литература. В действительности это не застой, а, напротив, буйное кипение жизни. Правда, мы не видим новых поражающих, истинно «великих» созданий, но это потому, что еще не пришел час для них. Литература разбита на множество мелких течений, которые все (кроме «крайних правых», занятых «охранением

традиций», — дело всегда безнадежное как в политике, так и в поэзии) заняты ковкой новых форм, — и пролетарские поэты, и неофутуристы, и имажинисты, и остальные, именующие себя так или иначе. Поэзия страстно хочет заговорить о новом, но ищет для этого нового языка, чувствуя, что старый уже не пригоден. Только когда закончится эта предварительная, лабораторная работа, наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение.

На пути этих исканий много может быть ошибок, блужданий вкривь и вкось, но это уже неизбежно: новое никогда не достигается сразу. Поэтому не приходится особенно сетовать, если отдельные писатели заходят слишком далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах. Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной а-ритмичности стиха и т. д.; это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены будущими, имеющими прийти значительными поэтами. Меньше всего должно тревожить, что формы современной поэзии, ее язык, ее стиль, ее образность, ее стих, кажутся странными, часто поражают, иногда отталкивают неподготовленного читателя. Это — явление, обычное в истории. Столь же поражали первые произведения романтиков, также отталкивали прежних читателей ранние создания реалистов, столь же сначала смеялись над символистами. К тому времени, когда новое течение войдет в свои берега, читатели освоятся с своеобразием его форм и они, как то бывало всегда, станут казаться им естественными и необходимыми [1].

Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы — с пролетарскими поэтами, и т. д., — каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном

[1] Возражают, что прекрасное всегда просто. Но простота — понятие условное. Просто то, к чему привыкли. В эпоху лжеклассицизма его стиль казался для читателей простым, и первые произведения романтиков возбуждали негодование мнимой нарочитостью своего стиля.

смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, подготовляют почву для этой школы. Разные течения нашей литературы в близком будущем должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана; то, чего от нее требует исторический момент, она имеет. Торопить то, что совершается по историческим законам,— невозможно; остается только всячески облегчать нашей молодой литературе ее трудные пути. Тому «новому», что вырастает из европейской войны и Октябрьской революции, суждено развиваться целые столетия; литература вправе потратить несколько лет на то, чтобы вполне осознать и научиться воплощать это новое. О нашей молодой поэзии можно сказать словами Вергилия: Naviget, haec summa est, пусть она плывет (т. е. идет вперед, а не стоит на месте), *в этом — все.*

1921

ПОГОНЯ ЗА ОБРАЗАМИ

Два обвинения чаще всего слышат поэты от своих критиков. «Банально! избито! старо!» — говорят одни. «Слишком изысканно! слишком исхищренно! вымученно!» — кричат другие. Как отыскать средний путь между этой Сциллой и Харибдой, избежать повторения старого и не смутить читателя излишними новшествами речи и образов?

Господствует убеждение, что все вообще образные выражения с течением времени выветриваются, теряют свою образность. Школьные учебники приводят примеры: «крыло» было когда-то выражением образным, вызывающим представление о птице, «кроющей», прикрывающей птенцов; «копыто» говорило о лошади, «копающей» землю, и т. п. Поэт, впервые сравнивший уста женщины с розой, дал яркий образ, ныне ставший банальнейшим из банальных. Тот восточный стихотворец, который был первым, уподобившим свою возлюбленную газели, проявил редкую смелость воображения; но уже давно в восточной поэзии сближение красавицы с газелью — общее место. И мы, читая у наших классических поэтов «*идут года*», «*ложится тень*», «*объятый тоской*», уже не чувствуем образности этих выражений, когда-то несомненно бывших метафорами.

Поэт, по свойству своего искусства, должен заставить читателя воспринимать свои слова *не* как понятия, а как что-то непосредственно действующее на чувство. Поэт должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение. Отсюда — стремление поэтов искать новых сочетаний слов, новых образов, новых метафор (вообще «тропов»). Современники Пушкина изумились смелости его

выражения: «в дыму столетий». Аксаков восхищался оригинальностью образа Тютчева, сказавшего о радуге: «в высоте изнемогла». Недавно еще критики негодовали на Бальмонта, посмевшего написать: «запах солнца». До сих пор многие смеются над образом Пастернака: «Петербург... разряжен Петром без осечки». Возникает вопрос: не суждено ли всем вообще образам ветшать, как обветшал «дым столетий», и не правы ли наши имажинисты и другие «крайние левые» в поэзии, ища все новых и новых сочетаний слов,— пусть самых странных,— чтобы хоть как-нибудь принудить читателей *почувствовать* слово.

Вопрос стоит того, чтобы его рассмотреть. Неужели поэзия есть какая-то постоянная скачка с препятствиями в погоне за образами, стипль-чез поэтов, выдумывающих все новые сочетания слов, которым через десяток лет суждено стать старыми и банальными? Неужели произведение поэзии свежо и подлинно живо лишь в течение немногих годов, после чего неизбежно ветшает по своим образам и сохраняет лишь исторический интерес? Но почему тогда мы утверждаем, что стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова — живы и прекрасны поныне, хотя прошли десятилетия с того дня, как они написаны, и поэты новейших школ далеко оставили за собою стариков в смелости и своеобразии разных тропов? Почему жива и действенна поэзия Данте, и Гомера, и всех великих поэтов прежних веков?

Первое, на что должно обратить внимание, это то, что образ *сам по себе* не может быть ни хорош, ни плох или по крайней мере что не это важно в поэзии. Образ можно признать удачным или неудачным, прекрасным или дурным только по его связи со всеми другими в данном произведении, только в контексте. Обособленно взятый образ это — игрушка или техническое средство, не более; это то же — что отдельное сочетание двух звуков или двух красок. Такое сочетание может быть приятно или неприятно для глаз или для слуха, но любой звук, любой цвет могут быть нужны в той или другой картине, в той или другой симфонии.

Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю. Образ, уместный и прекрасный в одном стихотворении, может

быть нестерпим в другом. Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, он — хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он — плох, хотя бы был весьма изыскан и весьма своеобразен. Образы данного стихотворения хороши, когда они все подчинены единому стилю; когда же один или несколько из этого стиля вырываются, они производят впечатление неприятного пятна, хотя бы «сами по себе» были новее, оригинальнее других. Чем своеобразнее образ, тем он будет нестерпимее, если стоит не на месте.

Сила и неумирающее очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и состоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами (добавим еще — и звуковым построением стихотворения). Образы Пушкина могут нам казаться бледными, но невозможно было бы найти другие, которые вернее достигли бы цели, поставленной себе поэтом. Достаточно напомнить хотя бы хрестоматийное стихотворение: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: то как зверь она завоет, то заплачет как дитя...» Никакое самое имажинистическое описание не может дать более яркого изображения зимней вьюги над домиком с соломенной крышей, где со старухой няней коротает вечер ссыльный поэт... Измените образы, и вы разрушите всю картину, отнимете от нее дух местности и эпохи, уничтожите ее стиль.

Но еще важнее другое. Вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии, как это (следуя отчасти теориям Потебни) утверждают наши имажинисты. Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы явно стоят на втором плане. Зрительные образы — только одно из средств (правда, могущественное средство) для возбуждения эмоций словами, но наряду с этим средством стоят другие: обращение к иным, не зрительным, восприятиям, звуковое строение слов и т. п. В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как: «Я вас любил, любовь еще быть может...», «Есть речи, значенье...», «В минуту жизни трудную»... и многие др., зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности. Особенно это ясно в произведениях эпических, где характе-

ристики выведенных героев, их действия и общие картины так много говорят именно чувству читателя, хотя *отдельные* образы и не обращаются к его зрительным восприятиям.

Итак, задача поэта вовсе не сводится к тому, чтобы выискивать новые, еще небывалые образы и сочетания слов. Поскольку нов будет общий замысел произведения, постольку невольно будут новы, иногда непривычны, его образы. Поэзия всегда — синтез между двумя представлениями, с первого взгляда кажущимися противоречиями. На этом основаны все тропы, все метафоры. (Простейший, школьный пример: «зеленокудрые леса» — синтез между кудрями и лесом.) Но этот синтез должен быть оправдан основной мыслью художественного произведения. Где такое оправдание есть, поэту нечего бояться быть банальным или слишком изысканным в образах. Его образы, подчиненные единому замыслу и единому стилю, будут те единственные, которые возможны в данном произведении. Им не будет угрожать опасность устареть до тех пор, пока не устареет самая основная мысль, основное чувство, выраженные поэтом.

1922

О РИФМЕ[1]

От исследования, подписанного именем В. Жирмунского, можно требовать многого. Что вообще должно было бы признать хорошей работой, может не удовлетворить, если это — труд В. Жирмунского. Его новая книга о рифме даст много читателю, интересующемуся вопросами поэтики и стихологии, но специально вопросами рифмы не занимавшемуся. Специалист, напротив, останется несколько разочарован, найдя в книге все то, что он знал и без нее, и найдя не слишком много такого, что составляет новый вклад в науку. Помимо того, специалист, принужден будет отметить в книге некоторые, не совсем маловажные, пробелы и некоторые, достаточно явные, недоразумения.

Говоря о специалисте, я, конечно, разумею самого себя, так как много и внимательно занимался вопросами рифмы. Возможно поэтому, что мое суждение несколько субъективно, что я смотрю с своей личной точки зрения, под углом зрения своих собственных теорий. Возможно, что кажущееся слишком известным мне мало кому знакомо вообще, а представляющееся мне недоразумением просто — иное мнение, даже более правильное, чем мое. Тем не менее, если бы я захотел отметить все случаи, в которых я мог бы поправить или дополнить В. Жирмунского, мне пришлось бы написать новую книгу о рифме. Постараюсь выбрать из этих замечаний, в пределах жур-

---

[1] В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Росс. институт истории искусств, «Вопросы поэтики», вып. II, изд. «Academia», П. 1923, стр. 340.

нальной статьи, то, что более важно и менее специально, сознавая, однако, что последнее особенно трудно: самый вопрос достаточно специален.

Книга озаглавлена: «Рифма, ее история и теория». Таким образом, в ней две стороны: теоретическая и историческая. К первой относится обширная глава «Классификация рифмы», ко второй — главы «Из истории русской рифмы» и «Происхождение рифмы». Эти три главы дополняются введением — «Проблема рифмы», заключением — «Общие выводы» и учеными примечаниями (ссылки на аналогичные работы, экскурсы по частным вопросам и т. п.). Я буду историю рифмы и теорию рифмы рассматривать раздельно.

I

Раньше остановлюсь на истории.

В. Жирмунский начинает историю рифмы с «новоевропейских литературных фактов». Он довольно подробно — пожалуй, слишком подробно для общего плана своей книги — говорит о созвучиях в поэзии старогерманской и староромaнской. Но он только упоминает о рифме в поэзии античной и только очень бегло касается рифмы в позднелатинских стихах. Совсем не рассмотрены созвучия-римфы и в других литературах древности. Вскользь (по другому случаю) упомянуто о возможности возникновения рифмы из параллелизма — и только. Такой подход к вопросу о происхождении рифмы вряд ли правилен. Например, сравнение рифм в античной поэзии и в позднелатинских стихах выяснило бы один существенный момент в происхождении рифмы. Утрата квантитативности гласных вела к исканию новой меры стиха, что и было одной из основных причин возникновения конечного созвучия. Старогерманские и староромaнские стихи — только частный случай этого общего принципа. Укажу еще, что В. Жирмунский лишь мельком говорит о зависимости средневековой европейской поэзии от арабской (правильнее следовало сказать — от арабской, персидской, армянской и др.): вопрос, поскольку он касается рифмы, заслуживал гораздо большего внимания.

Обследуя происхождение русской рифмы, В. Жирмунский опять сравнительно много говорит о поздних европейских влияниях (начиная с польского), но весьма недоста-

точно об основах рифмы в русской народной словесности. Этому вопросу посвящен один раздел: «Рифмы в былине». Но именно былина дает нам только зачаточные формы рифмы (правда, очень любопытные). Напротив, другие роды словесности могли дать очень богатый выбор фактов. Таковы — лирика (оговорка о возможном городском влиянии не доказательна по отношению к длинному ряду произведений), таковы — заговоры, заклинания, пословицы, поговорки, загадки и т. п. Из них видно, что рифма — исконное явление в русском словесном творчестве, и эта-то ее особенность в книге В. Жирмунского не освещена.

Таким образом, корни рифмы остаются не вскрытыми. История рифмы начинается не с начала. Далее она, вопреки заглавию книги, резко суживается, переходя из общей истории рифмы в очерк, озаглавленный «К истории русской рифмы». Здесь изложение уже отрывается от связи с фактами других литератур: о них упоминается лишь случайно и не систематически. Соотношения между русской рифмой и рифмой западноевропейских литератур почти везде остались в стороне. Между тем они играли свою роль в истории. Рифмы романтиков, рифмы парнасцев, рифмы французских символистов влияли на русскую рифму, о чем в книге опять-таки лишь изредка упоминается (да и то не обо всем). Рифмы новейших поэтов французских, немецких, итальянских показывают процесс, аналогичный явлениям новой русской рифмы. В книге об этом нет ни слова, как и вообще о новейшей стихотворной технике на Западе. (Кстати: напрасно В. Жирмунский считает «новейшим» французским поэтом Поля Верлэна, который умер чуть не 30 лет тому назад, в 1896 г.)

Но наиболее существенным недостатком в истории В. Жирмунского представляется мне то, что эта история не только не начинается с начала, но и не доходит до конца. Автор, к сожалению, не поставил себе предела, до которого он намерен был довести историю русской рифмы. Молчаливо В. Жирмунский позволяет думать читателю, что история доведена до последнего времени, до наших дней; он разбирает рифмы В. Маяковского, упоминает С. Есенина и т. п. На самом деле новая рифма — рифма, выработанная футуристами, полно не охарактеризована. Оставлены без рассмотрения рифмы В. Хлебникова, Б. Пастернака, Н. Асеева и др., что значительно

изменило бы выводы автора. Можно сказать, что новая рифма им не понята или, во всяком случае, недооценена.

Для В. Жирмунского эволюция рифмы состояла, главным образом, в том, что постепенно понижались требования тождества (и даже полного сходства) заударных звуков, т. е. звуков, следующих за ударной гласной в рифме, гласных и согласных. Период за периодом рифма становилась все менее точной. Поэты допушкинской эпохи рифмовали «для глаз», заботясь, чтобы в рифмующихся окончаниях стояли одни и те же *буквы*. Поэты пушкинской школы уже стали искать тождества (или полного сходства) *звуков*, однако часто подчиняясь и орфографическому принципу, сходству в написании слов. Звуковой принцип развивался у Лермонтова, у Алексея Толстого и у позднейших поэтов. Новые вольности в этом отношении, т. е. рифмовку слов, звучащих не совсем одинаково, разрешили себе символисты; у Брюсова и Блока, по словам автора, осуществляется тенденция «приблизительных» рифм. Дальнейшее развитие эти неточности получили у Маяковского и новейших поэтов. Осталось только требование (и то иногда нарушаемое) точного сходства ударной гласной, а что за ней следует,— стало для поэтов как бы безразличным.

Таким образом, по мнению В. Жирмунского, процесс развития русской рифмы есть в сущности процесс ее разрушения. Для старого поэта в рифме были ценны все звуки, начиная с ударной гласной, для нового — только одна (или почти одна) эта гласная. Рифма как будто стремится приблизиться к ассонансу старофранцузской поэзии. В. Жирмунский не достаточно обратил внимание на то (или, как было сказано, недооценил то), что параллельно этому процессу в эволюции русской рифмы шел другой. В то время как отмирали одни требования, вырастали другие. Новая рифма, теряя сходство заударных звуков, приобретала нечто иное.

Число рифм классического типа — тех, какими пользовался Пушкин и его школа,— в русском языке весьма ограничено (их, например, гораздо меньше, чем во французском языке). Уже сам Пушкин горько жаловался, что рифм для русского стиха мало (известная цитата повторена в книге В. Жирмунского), и даже предполагал, что со временем мы перейдем к белым стихам, без рифмы. Некоторые изменения в произношении слов,— о чем речь

впереди,— были недостаточны, чтобы пополнять запас созвучий, быстро становившихся привычными, банальными. Недостаточно было и пополнение словаря новыми словами, иностранными терминами, собственными именами. Однако русская поэзия, развивая свою эвфонию, продолжала требовать созвучий и именно *новых* рифм. Эта-то потребность и привела к тому, что рифма была ориентирована на новом принципе.

Новую рифму, которая отныне должна противополагаться классической, подготовили символисты, но вполне разработали только футуристы (всех больше — Б. Пастернак и Н. Асеев). В этом большая заслуга нашего футуризма в области техники стихотворства. В. Жирмунский, изучая новую рифму только у Маяковского, делает правильное наблюдение. «Разрушение созвучности в заударной части рифмы,— говорит автор,— в большинстве случаев сопровождается у Маяковского компенсацией в предударной части слова». В. Жирмунский даже допускает, что «таким образом *как бы* намечается новая система рифмовки». Однако он уделяет этому явлению очень немного места в своей истории. Он склонен думать, что «за революционной эпохой в истории русского стиха, выступившей под знаком индивидуализма и натурализма, наступит возвращение к консервативной, идеалистической традиции высокого стиля и каноническим формам стиха». (Признаюсь, что, несмотря на следующую ссылку на «мудрое слово» Гёте, я не вполне понимаю, какое отношение имеет идеализм к новой системе рифмовки.)

В противоположность В. Жирмунскому, я настаиваю, что новая рифма не «как бы», а в действительности есть новая система или новый принцип рифмовки. В чем основная задача рифмы? Отметить сходным звучанием слов определенное место (большею частью конец) в метрических и эвфонических звукорядах. Прежние поэты искали этого сходного звучания в концах слов, начиная с ударной гласной. Новые поэты показали, что сходное звучание может быть достигнуто иным путем. Они в этом направлении подчеркнули прежде всего значение опорной согласной (согласной, стоящей перед ударной гласной), потом слогов, предшествующих ударному, наконец, общего строения слов, даже независимо от их окончаний.

Примеры рифм всех этих родов можно найти и среди рифм В. Маяковского, с которыми исключительно опери-

рует В. Жирмунский. Но именно потому, что В. Маяковский особенно охотно пользовался рифмой составной и рифмой омонимической, В. Жирмунский воспринимает его рифмы только как аномалию рифмы классической. Таковы, например, созвучия: «*Персия — теперь сиял*», «*гор достиг — гордости*», «*тебе — Тибет*», «*на чело — началось*» и т. п. Все это — частные случаи более общего явления. В системе классических рифм ударные звуки на конце слов *о* и *ой* (мужские окончания), конечно, не созвучны. Но Б. Пастернак рифмует, например, «круп*ой* — Эдгаром *По*» и показывает, что эти слова созвучны в силу тождества опорной *п* (и отчасти в силу совпадения предшествующего *р* или даже группы *кр* и *гр*). То же явление в рифмах Б. Пастернака: «*спит — степи*», «*не здесь — звезде*», «*как нибудь — на лбу*» и др. По тому же принципу построены женские рифмы Б. Пастернака: «зво*ночек* — *ночью*», «*саднят* — пали*садник*», «*репейник* — *нетерпенье*», «ка*као* — *хаос*», «в *зале* — *залил*» и др.

Иначе говоря, принцип новой рифмы состоит в том, что созвучны (рифмуются) те слова, в которых достаточное число сходнозвучащих элементов. Центральное место среди этих элементов занимают ударная гласная и опорная согласная, как звуки, наиболее выдвигаемые произношением. Если, помимо того, сходство распространяется на окончание слова, получается то, что я называю «сочной рифмой» (в отличие от «глубокой»); если — на слоги, предшествующие ударному, то́, что вообще можно назвать «глубокой рифмой» (обобщая это понятие). Притом сходные элементы могут быть расположены в рифмующихся словах даже в различном порядке, например метатесически или прерываясь несходными звуками; примеры у Б. Пастернака: «*чердак — чехарда*», «*сколько им — кокаин*», «*восток — свисток*» и др. Следовательно, эта новая рифма не только освобождает поэтов от прежних требований (соблюдать сходство окончаний), но и налагает на поэтов новые требования (соблюдать тождество опорной согласной и искать сходства предыдущих звуков). Новая рифма — иная, нежели классическая, но ни в коем случае не «менее точная» и не «менее строгая». Те из современных поэтов, которые просто позволяют себе небрежные рифмы, не понимают самой сущности совершившейся реформы.

Давать полную теорию этой новой рифмы здесь, конечно, не место. Но понятно, в какой мере она расширяет

пределы возможных созвучий в русском языке. То, на что жаловался Пушкин, ныне преодолено: русских рифм стало много. Притом новая рифма, по своей звучности, нисколько не уступает классической — скорее превосходит ее. Это настолько очевидно, что поэты, продолжающие пользоваться классической рифмой, начинают вводить в нее элементы новой рифмы, например настойчиво соблюдать тождество опорной согласной. Поэтому мало вероятия, чтобы в силу «идеалистической» или иной традиции наша поэзия когда-либо вернулась назад и отказалась от того богатства и разнообразия созвучий, которое открыто ей принципами новой рифмы.

Из всего этого следует, что эволюция русской рифмы, с моей точки зрения, изображена у В. Жирмунского не вполне правильно. Он следит только развитие классической рифмы, и в этом направлении его наблюдения более или менее верны. Но он недооценивает значения новой рифмы и поэтому не проводит нужной грани между ней и рифмой классической, не видит здесь двух раздельных периодов. Поэтому же в истории В. Жирмунского не прослежено зарождение новой рифмы в прошлом. Он не отмечает, например, стремления еще Хераскова соблюдать опорную согласную, не подчеркивает вообще роли согласных в русской рифме (почему остались необъяснимыми аберрации Державина и Некрасова), проходит мимо влияния парнасских рифм на русскую поэзию, наконец не приводит примеров «новой» рифмы у прежних поэтов (например, у Пушкина: «Наполеона — миллионы», «труд — руд» и т. д.). В конце концов, как сказано выше, история В. Жирмунского говорит только о разрушении старого канона рифмы и ничего не говорит о создании нового канона.

II

Всем этим я все еще не покончил с исторической частью книги. Впрочем, то, что мне хотелось бы еще сказать о истории рифмы, уже приближается к ее теории. Можно поэтому перейти к теоретической части исследования.

Выше было упомянуто об изменении в произношении слов. Странным образом В. Жирмунский придает этому процессу мало значения. В новых созвучиях он хочет видеть «не изменение произношения, а изменение поэтического вкуса и стиля». Однако вряд ли можно спорить,

против того, что русское произношение, хотя бы за два века от Ломоносова до наших дней, существенно изменялось. Такие явления, как усиление «иканья», т. е. произнесение неударного *е* как *и* (пример у Кошутича, постоянно цитируемого В. Жирмунским), распространение московского «аканья», ослабление конечных согласных,— общеизвестны. Проникновение разных говоров, одного в другой, вело к ослаблению отчетливости произношения. Этот последний процесс мы могли наблюдать сами и можем наблюдать поныне. Старики, с которыми я встречался лично (например, дед мой, современник Пушкина, А. Бакулин, или П. Бартенев, родившийся в 1828 г.), произносили отчетливее, нежели я, а я сам произношу отчетливее, нежели новое поколение, родившееся в 900-х годах. Пренебрегая этим процессом, В. Жирмунский вряд ли прав: его надо было серьезно принимать во внимание, говоря о том, что рифма постепенно утрачивала свою точность. То, что в эпоху Пушкина, по тогдашнему произношению, было созвучием неточным, стало совершенно точным в период символистов.

Точно так же надо было принять во внимание индивидуальный выговор самих поэтов. Для доказательства своей мысли,— о вырождении точности рифмы,— В. Жирмунский приводит примеры безразлично из всех поэтов, редко справляясь с тем, как они произносили. Например, В. Жирмунский относит к числу «узуальных неточностей» рифмовку *г* и *х* в конце слов, предполагая здесь «влияние церковного языка, перешедшего в Москву в произношении киевском» (последнее подтверждено ссылкой на Шахматова), и в сочетаниях типа «миг — них» видит «ориентировку на графику». Между тем произношение конечного *г* как *х* есть живое южнорусское произношение и было живым, естественным, например, для Фета, чем и объясняются его соответственные рифмы, вне всякого влияния церковного языка и графики. Я сам (так как мать моя была родом с юга) в юности произносил так, почему в моих юношеских стихах и рифмуются, например, «мог — мох»: для меня это была «точная» рифма, по произношению, а не по написанию. Подобно этому, не «традицией», как думает В. Жирмунский, а живым произношением объясняется у некоторых поэтов рифмовка мягких губных с твердыми в конце слов; например, «любовь — цветов» было у П. Бутурлина точной рифмой: он так и выговаривал.

Следовало бы еще принять во внимание индивидуальные стремления отдельных поэтов в области рифмы, но, конечно, это было не так легко сделать. Здесь я возьму в пример самого себя. В. Жирмунский делает мне честь, уделяя много места примерам из моих стихов, даже утверждая, что «метрические опыты Валерия Брюсова положили начало новому периоду в истории русской рифмы». Однако, рассматривая мои опыты, В. Жирмунский не учитывает, какие задачи я сам ставил своим рифмам. В ранний период своей деятельности я сознательно *избегал* слишком точных созвучий. Я пользовался неточными рифмами не потому, чтобы они для меня, для моего слуха, заменяли точные, а потому, что мне казалось сильнее, красивее иметь в рифме *и сходство* звуков *и несходство* звуков. Я рифмовал, например, «на кручи я — колючия» не потому, чтобы подчинялся старой орфографии (как думает В. Жирмунский), а потому, что в произношении «колю*чии*» было в отличие от произношения на «кру*чи я*». Это, может быть, деталь маленькая, но она показывает, как осторожно надо брать примеры. Любопытную параллель можно было бы провести между моими рифмами и рифмами Вячеслава Иванова, всегда искавшего точных созвучий. К сожалению, рифмы Вяч. Иванова в расчет В. Жирмунским не приняты. К этому же разряду явлений относится сознательное несоблюдение совпадения согласных у Державина, что В. Жирмунский пытается объяснить разными иными причинами.

Все эти обстоятельства, что не приняты во внимание ни общие изменения в русском произношении, ни индивидуальные говоры отдельных поэтов, ни их личное отношение к требованиям рифмы, привели к тому, что примеры, собранные В. Жирмунским, представляют, собственно говоря, явления разнородные. Иное, что В. Жирмунский считает рифмой неточной, было в сущности точной рифмой; где он видит вольность, было, напротив, соблюдение особых правил; где он видит влияние орфографии, его нет, и т. д. Изучение русской рифмы оказывается более сложной задачей, нежели оно представлено в книге В. Жирмунского.

Переходя, наконец, к самой «теории» рифмы, приходится констатировать, что теория ограничена у В. Жирмунского одной классификацией. Она рассматривает типы рифм с метрической точки зрения, с эвфонической и с

смысловой. Каждый из этих отделов подразделяется еще на более мелкие. Так получается классификация из довольно большого числа типов, вряд ли, однако, обнимающая все формы рифмы.

С метрической точки зрения В. Жирмунский рассматривает только общеизвестные типы рифм. Из рифм, взятых как окончание стиха, он останавливается, главным образом, на мужских, женских и дактилических. Об ипердактилических рифмах сказано слишком кратко, потому что для автора такие рифмы имеют «экзотический характер», хотя, например, четырехсложных окончаний в русском языке очень много. Рифмы диастолические в особую группу не выделены; нет о них речи и там, где говорится о рифме с эвфонической точки зрения (пример у кн. Вяземского: «Поклонись ты ему — изувеченному»). Из рифм, взятых как часть строфы, охарактеризованы, главным образом, смежные, перекрестные и опоясывающие (обхватные). О других только упомянуто, хотя русская поэзия дает достаточно примеров (помимо твердых форм), где рифмы расположены иначе или где одно созвучие повторяется, подряд или вразбивку, по многу раз. Уже Пушкин дает нам случай, где одна и та же рифма повторена 29 раз (все мужские рифмы в стихотворении «Послание Лиде»). Внутренняя рифма рассмотрена бегло,что и правильно, так как место для ее подробного изучения это — общее учение об аллитерациях (повторах).

С эвфонической точки зрения В. Жирмунский называет только рифмы: достаточные, богатые, приблизительные и неточные. Этого, разумеется, слишком недостаточно для классификации, и сам В. Жирмунский потом вводит и другие термины, например: бедные, глубокие и т. д. Важнее то, что совершенно выпало деление рифм по тому, кончаются ли они на гласный, согласный или полугласный звук, т. е. на открытые, закрытые и смягченные. Между тем различие этих типов рифм видно уже по их разной судьбе в истории. Мужские открытые рифмы, например, с самого начала требовали (за малыми исключениями) совпадения опорной согласной; смягченные большею частью требовали того же; закрытые этого не требовали. Напротив, женские открытые и смягченные рифмы раньше стали допускать несовпадение заударных звуков, чем закрытые, и т. п. Наиболее подробно классифицированы у В. Жирмунского неточные рифмы. Но и здесь

приходится указать отсутствие деления ассонансов на разные типы (известные из истории поэзии) и полное молчание о диссонансах, т. е. созвучиях с различной ударной гласной (примеры у Блока, у меня, у И. Северянина, у В. Шершеневича и др.; В. Жирмунский говорит об этом явлении только в «истории», в главе о символистах).

С морфологической точки зрения (в отделе: «Рифма и смысл») В. Жирмунский различает особенно много типов рифм: однородные и разнородные, коренные и суффиксальные (отдельно флективных он не отличает), тавтологические и омонимические, простые и составные. Однако и эта терминология не обнимает всех типов и видов рифмы. Так, например, в ней не принято во внимание число слогов в рифмующихся словах (одно — рифмы: «сцену — смену», «вон — он»; другое — рифмы: «охладелый — целый», «погубил — любил», «Наполеон — он»). Также не выделена в особый вид очень характерная рифма, где одно слово целиком входит в другое. Примеры у Пушкина: «обряд — ряд», «столица — лица», «хороводы — воды», «хладнокровно — ровно», «человек — век», «небес — бес» и т. п.; или то же, с некоторым изменением звука: «карандаши — души», «крыльцо — лицо», «несносный — сосны», и т. п..; или еще в форме двух особых частей: «стало — *ст*рад*ало*», «деле — *доселе*», «просак — *простак*», «*кла*ви*корды* — аккорды», «кровью — Прас*ковью*» и т. п. Огромное число таких рифм у Пушкина показывает их значение. Пожалуй, эти типы правильнее рассматривать с эвфонической точки зрения, но и там они у В. Жирмунского не рассмотрены.

Как сказано раньше, В. Жирмунский не обращает внимания на те рифмы, которые подготовляли появление «новой рифмы». Указав на богатую рифму, под которой он разумеет преимущественно созвучие с опорной согласной (рифма «сочная»), В. Жирмунский внимательнее не следит за этим типом. Между тем есть несомненная разница между рифмой типа «холодный — голодный» и «холодный — модный»; есть несомненная особенность в таких рифмах, как (примеры из Пушкина): «дорожный — осторожный», «приметы — предметы», «Петриады — отрады», «молодых — удалых» и т. п. Огромное число рифм у Пушкина, где есть совпадение звуков раньше ударной гласной, могло бы навести на важные соображения: в «Евгении Онегине» едва ли не половина рифм такого типа.

Последний раздел в классификации В. Жирмунского, посвященный рифме с лексической точки зрения, очень скуден. Здесь рассматриваются лишь два типа рифмы: традиционные и редкие. Между тем история поэзии и частью примеры, приведенные в самой книге, показывают, что с лексической точки зрения можно было бы установить и иные деления, пожалуй, более интересные. Таковы рифмы по сходству и по контрасту самого смысла слов. В. Жирмунский приводит в другом месте рифмы Блока: «солнце — сердце» (укажем, кстати, что раньше ту же рифму применил Вяч. Иванов): явно, что здесь слова срифмованы не столько по звуку, сколько по смыслу. У Тютчева есть рифма «прекрасным — безобразным»; теория В. Жирмунского должна увидеть здесь только неточность созвучия — *з* и *с*, но эта неточность искупается контрастом двух понятий и т. д.

Наконец, как тоже было сказано, теория В. Жирмунского ограничивается классификацией. Поэтому исследование ничего не говорит о причинах (морфологических и иных) созвучности разных слов. Это — вопрос очень обширный, и так как он вовсе не затронут в книге, приходится обойти его молчанием. Однако вопрос, несомненно, относится к теории рифмы. Откуда, например, возникают классические мужские рифмы на *ав*? Это — мужские существительные и имена собственные в именительном падеже (сустав, Густав), родительные падежи женских существительных на *ава* (глав), прилагательные в краткой форме (курчав), деепричастия (застав). Совершенно аналогично возникают рифмы на *ив*, на *ев* и др., с прибавлением еще наречий. Из подобных аналогий можно, например, вывести все случаи возможных рифм на *очи* — *очий*: это им. пад. ед. числа м. р. (рабочий), им. пад. мн. числа женск. р. (ночи), род. пад. ед. числа ж. р. (ночи, мочи), род. пад. мн. числа ср. р. (средоточий), прилагательное (рабочий, охочий) его род. пад. ж. р. (рабочей), сравнительная степень (жесточе), слова итальянские (voce, Croce) и т. д. «Редкая» рифма «помни — огромней» становится с такой точки зрения частным случаем общего явления, к которому относятся рифмы: «тисни — живописней», «дерни — позорней» и т. д., или, еще шире, также рифмы: «смотрите — ядовитей», «мучай — жгучей» и т. п. Можно составить очень небольшое число таблиц, которые будут исчерпывать все возможные классические рифмы. Для рифмы

новой потребовались бы иные таблицы, но также сводящие все кажущееся многообразие созвучий к немногим типам.

Следовало бы еще поговорить о значении рифмы как средства изобразительности в поэзии. Здесь я тоже имею кое-что добавить к сказанному В. Жирмунским. Но мой обзор его книги и без того слишком разросся.

Подводя итоги, надобно сказать, что исследование В. Жирмунского больше всего вызывает критику из-за излишней широты своего заглавия. *Всей* теории и *всей* истории рифмы (даже только русской) оно, конечно, не дает. Но не надо забывать, что оно — первый опыт в этом направлении. Книга дает систему нашим знаниям о рифме, суммирует большую часть того, что было сделано до сих пор, приводит большое число примеров рифм разного типа и содержит не мало интересных и тонких наблюдений. Все это — достоинства весьма немаловажные, и книга В. Жирмунского ляжет как основа для дальнейшего исследования русской рифмы.

P. S. Отмечаю, кстати, ценную ссылку В. Жирмунского на первое издание книги В. Тредьяковского «Способ к сложению российских стихов». До сих пор все научные исследователи пользовались только вторым изданием (вернее — его перепечаткой), что̀ вело к серьезным недоразумениям. Между прочим, изучение этого первого издания доказывает,— и пора это огласить,— что В. Тредьяковскому до сих пор ошибочно приписывают честь введения тонической системы в русскую поэзию: честь эта по праву принадлежит Ломоносову.

1924

СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ

I

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы их выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их*. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познавания состоит «в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного» названного, (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», «крыло» от «крыть» и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для означения стеклянного шара (А. Потебня), и из народного языка: «чугунка» для означения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении *называет* то, что он хочет себе уяснить,— называет при помощи уже известных названий, т. е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух *врачует* песнопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами» (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины,— вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию»,— выражал это, в своих терминах, Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины»,— говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания»,— утверждал Рескин. Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. *К каким* «истинам» приходят те или другие ученые и художники, *в каком* направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении,— пусть несознательном, неосознанном,— к научной работе и творчеству. Оно всегда — искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже — область других соображений.

II

Если поэзия, как наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно *методом*. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез.

По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены, implicite[1] в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все «законы природы» и все «законы социальной жизни». Практически, на деле, это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных «аксиом» в сущности нет. Все наши «законы природы» и «аксиомы» в действительности только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки, нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики, вроде такой, например: «целое больше своей части». Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам — от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая научная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соответствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, повидимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще необъясненное (психическое явление) поставил в связь с уже объясненным (химической реакцией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание,

---

[1] Подразумевая, включая *(лат.)*.

ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в которых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: «Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов».

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т. е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно, лишь условность, предел, которого достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины — только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все объяснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

III

В противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение «человек смертен» по существу — аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул». В этом суждении некоторое явление — замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева «Тени сизые смесились»), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное,

засыпанием живых существ. Это — один из обычнейших приемов поэтического синтеза, так называемое «олицетворение»: явления «одушевленной» жизни, в частности — людей, признаются более известными, так как поэт знает их по личному опыту, и ими объясняются явления мира «неодушевленного». По этому же приему созданы, например, синтезы (Тютчева): «мир, пробудившись, встрепенулся», «лениво дышит полдень», «лазурь небесная смеется», «свод небесный вяло глядит» и т. п.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, например, нельзя установить синтетической связи между «рентой» и «синусом». Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, «чувственностью» (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия — чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия — к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того «тропами» и «фигурами». Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно — могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семасиология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т. е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т. е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная «истина», взятая аксиоматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких) — новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении предстанет тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть — в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем X, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое произведение.

IV

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...») было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача объяснить деятельность *поэта*. Поэт — это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: «Пока не требует поэта...»); вот одна «идея» стихотворения, одна его «истина», взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: «не понимаемый никем...», «ты — царь...»); вот вторая «идея», вторая «истина», которую также предлагается принять как аксиому. Это теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот — задача стихотворения, вот — то искомое, тот X, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой синтез невозможно; оставался путь сверхъестественный. Сверхъестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверхъестественного не встречаем. Поэтому образ «поэта»

заменяется образом «пророка». Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина-романтика, eo ipso[1] доказано для поэта. Но, по методу поэзии, Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является «шестикрылый серафим» и преображает его. Признаки обыкновенного человека — «зеницы», «уши», «грешный язык, и празднословный и лукавый», «сердце трепетное» — заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье», «жало мудрыя змеи», вместо языка, «угль, пылающий огнем», вместо сердца. Явно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно, и поэтом. Явно также, что такое преображение человека в силах совершить только некий «серафим», т. е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба, — q. e. d.[2], что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль «Пророка» была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэтического творчества вполне объяснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды и т. д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияний свыше допускалась многими видными мыслителями и т. д. Вот почему Пуш-

---

[1] В силу этого *(лат.)*.

[2] quod erat demonstrandum— что требовалось доказать *(лат.)*.

кин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть «вещатель божьих глаголов», подобно тому, как Наполеона Пушкин называл —

посланник провиденья,
Вершитель роковой безвестного веленья.

Итак, в стихотворении «Пророк» перед нами, как конечный синтез, образ человека, «преображенного божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно». Мысль эта могла быть доказываема — да и доказывалась не раз — методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т. е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образа серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место) оно может нами быть воспринимаемо только при условии, что мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, например, учению о неделимости атома.

V

Возьмем другие примеры.
Вот стихотворение Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой ковер она свила,—
Ковер, накинутый над бездной,
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинут он,
Упразднен ум, и мысль осиротела,—
В душе своей как в бездне погружен;
И нет извне опоры, ни предела.
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое,
И в чуждом, неразгаданном, ночном,
Он узнает наследье родовое.

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы «дня» и «ночи». День определен, как «отрадный, любезный»; ночь — как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день — это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотворении «На мир таинственный духов...»). Таким образом, ночь — нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое». Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен, — что равно относится к предшествующему примеру и всем последующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика — только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

С солнцем склоняясь за темную землю,
Взором весь пройденный путь я объемлю:
Вижу, бесследно пустынная мгла
День погасила и ночь привела.
Странным лишь что-то мерцает узором:
Горе минувшее темным укором
В сбивчивом ходе несбыточных грез
Там миллионы рассыпало слез.
Стыдно и больно, что так непонятно
Светятся эти туманные пятна,
Словно неясно дошедшая весть...
Все бы, ах все бы с собою унесть!

В стихотворении два основных представления: «пройденный путь», т. е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887 г.), и «туманные пятна», те, что видны в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое — поэт сам, как солнце, склоняется «за темную землю»; конец жизненного пути

отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало «минувшее горе», и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право — все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там — миры с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, «мерцают лишь странным узором». Вывод: «Все бы, ах все бы с собою унесть!» Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: «Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в минуту самого переживания». Доказано это — или, вернее, показано — «путем доказательства от противного»: иное строение природы человека — не совершенно.

Вот еще пример — большого произведения, поэмы или повести Пушкина — «Медный всадник».

В повести две центральные мысли: первая, что «великий человек», «герой» имеет право ради своих великих, мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая, что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая — бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как «Медный всадник», как «исполин», как «кумир», а Евгений сделан ничтожнейшим из ничтожных — он сам признается, «что мог бы бог ему прибавить ума...», и поэт сознательно отбросил предназначавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда, города, который «роковой волей» Петра основан «над морем» и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все счастье Евгения — его невеста. Для Петра было важно одно — «в Европу прорубить окно»; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза, дают как синтез третью: «сколько бы ни был прав «великий человек», «малые» восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам». Этот вывод также воплощен в образе Медного всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения («ужо тебе»),

соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным «по потрясенной мостовой».

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все «классические» произведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т. д. Но как ни многообразны композиционные формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

VI

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются «поэтическими произведениями», можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии как мастерства, но в них, конечно, нечего искать полного осуществления основных задач поэзии как искусства. Однако в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непременно дают также ряды синтезов в виде «поэтических образов».

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу — передать «настроение», импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного

поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии — облекают их в метрико-ритмическую форму (т. е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные «фигуры речи», рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, наконец, и отдельные «образы», т. е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду «поэтических» — трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших созданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря — поэтическое с прозаическим. Поэт то изображает — *показывает*, то начинает рассуждать — *доказывать*. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что выразить адэкватно эти идеи путем логического сочетания понятий — трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму аналитических суждений. Тем не менее каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение —

бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между «содержанием и формой».

VII

Изложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология,— выражение классового сознания, т. е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной — у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.

Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное миросозерцание. Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща миросозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным миросозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т. е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и

непоэтических. Возникая из одной и той же потребности — искания «истины» и желания передать ее другим,— эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения непоэтические предлагают ряды доказательств, оперируют отдельными понятиями, т. е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия, или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная «история поэзии», как существует, например, «история математики». Конечно, если историк литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он перед собой высокохудожественное создание, или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонятным, почему историк ограничивает себя областью литературы, потому что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из объединения всех специальных «историй». Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: «произведение художника» и «бездарное», т. е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это, или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической

критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это—не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании «великого» поэта, это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное.

[1924]

СТИХОТВОРНАЯ ТЕХНИКА ПУШКИНА[1]

I

В развитии стихотворной техники Пушкина можно различить три основных периода. Первый обнимает «лицейские стихотворения», и стихи, написанные до ссылки 1820 года. Он характеризуется, особенно в начале, разнообразием метров, но и сравнительной небрежностью стиха: ритма, инструментовки и рифм. Второй период занимает приблизительно все десятилетие 20-х годов. В это время Пушкин окончательно вырабатывает тот стих, который мы теперь называем пушкинским. Однако для этого периода, особенно для его первой половины, характерны некоторое однообразие метров и ритмов и педантическая строгость, с какой Пушкин соблюдает поставленные им себе правила. Во вторую половину этого периода метры и ритмы становятся разнообразнее, стих свободнее. Полное развитие ритма и широкое разнообразие поэтических форм

---

[1] Предлагаемая статья лишь намечает вопросы изучения стихотворной техники Пушкина. При почти полном отсутствии всяких предварительных исследований и статистических подсчетов всестороннее рассмотрение стиха Пушкина еще невозможно. Наиболее ценными разысканиями в данной области остаются: статьи Ф. Е. Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» (Спб. 1893) и книга Андрея Белого «Символизм» (М.1910), к которым мы и отсылаем читателей за некоторыми подробностями. Что касается технических терминов, встречающихся в нашей статье, то, в случае надобности, объяснение их читатели найдут в книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (Спб.1914). Нам остается добавить, что наши примеры взяты преимущественно из лирики Пушкина, в которой наиболее ярко выразились ритмические особенности его стиха.

осуществляется Пушкиным в третьем периоде, приходящемся на последние годы его жизни. Таким образом, правильнее всего рассматривать развитие стихотворной техники Пушкина на пяти ступенях: первый период распадается на две ступени, 1812—1815 и 1816—1819 года, второй период — также на две ступени, 1820—1824 и 1825—1830 года, и третий период, 1831—1836 года, образует последнюю, высшую, пятую ступень. Разумеется, точных граней между этими периодами и ступенями провести невозможно. Переход от одних приемов творчества к другим совершался у Пушкина постепенно, и в конце каждого периода уже встречаются стихи, написанные техникой периода следующего.

Ранние стихи Пушкина (1812—1815) написаны самыми разнообразными размерами. Юный поэт не сразу остановился на 4-стопном ямбе, как излюбленной форме стиха. Из 58 стихотворений, которые дошли до нас от этих лет, только 17 написаны сплошь 4-стопным ямбом, т. е. менее 30%. В самом начале лицейского периода Пушкин как бы намеренно пробует различные поэтические формы, выбирая среди них ту, которая наиболее отвечала бы его вкусу. В это время Пушкин решительное предпочтение перед 4-стопным ямбом отдает ямбу 3-стопному и хорею, а «торжественные» послания неизменно пишет или александрийским стихом, или сочетанием 6-стопного ямба с более короткими строчками. Во всем этом сказалось, конечно, влияние прямых учителей Пушкина в поэзии: Батюшкова и Жуковского, охотно пользовавшихся 3-стопным ямбом в своих посланиях, французских эротических лириков, любивших короткие размеры, и русских поэтов XVIII века, разработавших александрийский стих.

В общем в ранних стихотворениях Пушкина (1812—1815) мы находим почти все основные размеры русского стиха (отсутствует анапест), в том числе:

Ямбы — 2-стопные («Роза»; в начале 1816 года тем же размером написано «Пробуждение»), 3-стопные («К сестре», «Городок», «К Дельвигу», «Батюшкову», «К Пущину», «К Галичу» и др.; в начале 1816 года тем же размером написаны картины «Фавн и пастушка» и «Фиал Анакреона»), 4-стопные («Кольна», «К молодой актрисе», «К Батюшкову», «К Ломоносову», «Романс», «Послание к Юдину», «Князю А. К. Горчакову», «Моему Аристарху» и др.), 5-стопные («Эвлега»), 6-стопные («Осгар») и, в частности, александрий-

ский стих («К другу стихотворцу», «Лицинию», «На возвращение государя императора из Парижа»), сочетание ямбов 3- и 4-стопных («О, Делия драгая», «Пирующие студенты», «Мечтатель» и др.), 4- и 5-стопные («К баронессе М. А. Дельвиг»), 4- и 6-стопные («Воспоминания в Царском Селе», «Красавице, которая нюхала табак» и др.), 3-, 4-, 5- и 6-стопные (разные эпиграммы, «Леда», в которую включены части хореические и дактилические и др.).

Хореи — 3-стопные («Делия»), 4-стопные («Леда», «Послание к Наталье», «Опытность», «Блаженство», «Гроб Анакреона») и 4-стопные с дактилическим окончанием («Бова»,— размер, заимствованный, вероятно, у Н. М. Карамзина), сочетание 3- и 4-стопных («Казак»).

Дактили — 2-стопные («Измены», «Леда», к которым в 1816 году присоединяются еще 3 стихотворения того же размера) и гекзаметрические, причем гекзаметр является с рифмой («Несчастие Клита»).

Амфибрахии — 3- и 4-стопные («Сраженный рыцарь»).

Вместе с тем в этих начальных опытах встречается большое разнообразие строфического построения. Рядом с обычными четверостишиями и двустишиями (в александрийском стихе) мы находим строфы из 6 стихов («Рассудок и любовь», «Сраженный рыцарь»— с различным расположением рифм), из 7 стихов («О, Делия драгая», «Делия» — с различным расположением рифм), из 8 стихов («Эвлега», «Воспоминания в Царском Селе», «Осгар», «Романс», «Вода и вино», «К Батюшкову», «Мечтатель» — с несколькими формами расположения рифм) и из 10 стихов («Опытность»). Форму строфы принимают и некоторые эпиграммы, из 5 стихов («Подражание французскому», «Бывало, прежних лет герой») и из 6 стихов («Угрюмых тройка есть певцов»).

В следующие годы первого периода Пушкин не только не расширяет своей метрики, но скорее суживает ее (1816—1819). Стихи все чаще и чаще начинают замыкаться в однообразный размер — 4-стопный ямб. Новые метры, не испробованные раньше, встречаются за эти годы у Пушкина крайне редко и, так сказать, случайно: в эпиграммах, в шутках. Его внимание обращено не на метрику, а на ритмику, но вполне развить ее ему удалось лишь в нескольких стихотворениях, относящихся к самому концу периода, полный же расцвет ее относится уже к годам после ссылки.

Ямбом написано за эти годы почти 90% всех дошедших до нас стихотворений, а именно 4-стопным ямбом свыше 50% всех стихотворений, а также и первая большая поэма Пушкина («Руслан и Людмила»). Из более коротких ямбических размеров 2- и 3-стопным ямбом написаны сплошь только те 3 стихотворения 1816 года, которые названы раньше. Затем 2-стопные ямбы входят, как часть, в некоторые стихотворения (заключительные стихи каждой строфы «Певца», заключительный — вероятно, просто неполный — стих пародии «Послушай, дедушка», предпоследний стих, с дактилическим окончанием, эпиграммы «На графиню Орлову»). 3-стопные ямбы, как часть, также входят в некоторые стихотворения («Noël», «К ней», «Б. Б. Мансурову», «На Кюхельбекера» и др.). Наконец, 2- и 3-стопные ямбы встречаются еще, в сочетании с 2-стопным амфибрахием, в одном наброске («Все призрак, суета»).

Зато Пушкин широко развивает за эти годы употребление 5-стопного ямба, иногда чистого, иногда соединенного с 6-стопным и более коротким ямбом. Этот многостопный ямб нравился Пушкину, как подходящий размер для элегий, которые он охотно писал в эти годы. Несколько элегий написано чистым 5-стопным ямбом («Уныние» или «Желание», «Уныние» или «Разлука», «Осеннее утро», «Опять я ваш, о юные друзья», «Не спрашивай, зачем унылой думой» и др.), другие — сочетанием многостопного (5- и 6-стопного) ямба с более короткими ямбическими строками («Мечтателю», «Выздоровление», «К ней», «Певец», «Я видел смерть», «Я думал, что любовь угасла навсегда» и др.). Теми же размерами, т. е. чистым 5-стопным ямбом или многостопным ямбом с более короткими строчками, написан ряд посланий (два послания князю А. М. Горчакову, «Краев чужих неопытный любитель», «К П. П. Каверину», «Дельвигу», «В альбом И. И. Пущину», «В последний раз в сени уединенья» и др.), несколько отдельных стихотворений (в том числе «Сон» — чистым 5-стопным ямбом, «Торжество Вакха» и «Домовому» — разностопными ямбами) и ряд «мелочей»: эпиграмм, надписей и т. п. Можно отметить еще первую попытку Пушкина писать белым 5-стопным ямбом в пародии «Послушай, дедушка...» Чистый 6-стопный ямб сохранился почти исключительно в форме александрийского стиха, в торжественных посланиях («Безверие», «Жуковскому» и, по-

видимому, в приветственной стихотворной речи в Арзамасе); кроме того, чистым 6-стопным ямбом написана лишь одна эпиграмма («На Каченовского»).

Хорей занимает в эти годы в стихах Пушкина самое незначительное место. Пушкин пишет 4-стопным хореем или легкие, полушутливые стихотворения («К Наташе», «Лиле», «К молодой вдове», «Кривцову», «Вечерний пир»), или прямые шутки и эпиграммы («Именины», «И останешься с вопросом», «Есть в России город Луга», «На Колосову»). То же надо сказать о сочетании 3- и 4-стопного хорея, которым написаны два шутливых стихотворения («Гауэншильд и Энгельгардт» и «Что ты, девица, грустна»).

Дактиль является исключительно 2-стопный, уже испробованный Пушкиным раньше, и притом только в стихах 1816 года («Заздравный кубок», «Там — громкой славою» и «Пуншевая песня», если она принадлежит Пушкину).

Амфибрахий, 2-стопный, с одним мужским окончанием, мы находим лишь один раз, как часть, в наброске «Все призрак, суета».

Наконец, впервые появляется у Пушкина анапест, в маленькой эпиграмме («На А. С. Стурдзу»). Стихотворение написано сочетанием одностопных и двустопных стихов, причем одностопные стихи имеют любопытное 4-сложное окончание.

Надо еще упомянуть, что в эпиграмме «История стихотворца» четные стихи имеют лишь один слог: их приходится рассматривать или как усеченный одностопный хорей, или как стяжение одностопного ямба[1].

Точно так же бедны за эти годы и строфические построения Пушкина. Кроме четверостиший и двустиший (в александрийском стихе), им употребляются почти исключительно строфы в 8 стихов, с 4 рифмами, последовательно мужскими и женскими («Русалка» и др.). В виде исключения такая же строфа в оде «Вольность» начинается мужской рифмой. Намеки на более сложные строфы мы находим опять только в эпиграммах и шутливых стихо-

---

[1] Или, наконец, как выделенную в особый стих часть последней стопы. Ср. у Тютчева:

В ночи лазурной почивает — Рим.
Взошла луна и овладела — им.

творениях («Noël», строфа из 8 стихов 3-, 4- и 6-стопного ямба, «К Ф. Ф. Юрьеву», эпиграммы на Карамзина и др.).

Во втором периоде многие черты пушкинской техники только что рассмотренных лет остаются в силе. Так, ямб продолжает господствовать, и особенно 4-стопный ямб, которым Пушкин пишет и чисто-лирические стихотворения, и послания, и поэмы, и эпиграммы. Торжественные послания, особенно в начале периода, все еще облекаются в форму александрийского стиха. Хорей сначала применяется только в стихотворениях шутливых. Однако появляются и новые размеры. Пушкин начинает писать белым стихом. Более широкое применение получает амфибрахий. Во вторую половину периода Пушкин находит новое применение хорею и вновь пробует дактиль с его подразделением — гекзаметром. Но все же, кроме опытов самых последних лет этого периода (1828—1830), в нем попрежнему ритмика преобладает над метрикой. Пушкин стремится разнообразить не размеры и не строфы, а движение стиха и его звучность.

Третья ступень пушкинской техники обнимает годы 1820—1824. Громадное большинство стихотворений, поэм и драм этого периода написано ямбом. Короткие ямбы, любимые Пушкиным-лицеистом, в эти годы почти исчезают из его поэзии. Как отголоски прошлого, можно принять одно стихотворение, написанное 2-стопным ямбом («Адели»), и два стихотворения, написанных 3-стопным ямбом («К моей чернильнице» и шутку «Мой друг, уже три дня...»). Затем 2-стопный и даже одностопный ямб употреблены, как часть, в стихотворении «Ночной зефир»[1], где основная часть написана хореем, а 3-стопный, как часть, в послании П. С. Пущину, в балладе «Жених» и в оде «Кинжал». Пушкин как бы чуждается этих слишком «легких» размеров.

4-стопным ямбом, напротив, написано свыше 100 стихотворений, набросков, эпиграмм и большинство поэм

---

[1] Впрочем, два стиха припева:

Шумит,
Бежит... —

можно рассматривать, как части одного двустопного стиха с внутренней рифмой, лишь для удобства читателей печатаемые как две отдельные строки.

этих лет: «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Граф Нулин». Начиная стихотворение то мужской, то женской рифмой, искусно пользуясь пиррихиями, Пушкин в этих стихах уже достигает большого разнообразия ритма.

5-стопный ямб теряет в эти годы то значение, какое имел в предыдущие. Им написано еще несколько элегий («Мне вас не жаль, года моей весны», «Наперсница волшебной старины», «Желание», «Наперсница моих сердечных дум», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «19 октября 1825 года» и др.), но Пушкин уже начинает предпочитать этот стих для больших эпических или драматических созданий. Белым 5-стопным ямбом (по образцу трагедий Шекспира) написан «Борис Годунов»; в 5-стопных ямбах обработана «Гавриилиада» и начат перевод «Девственницы» Вольтера. Разностопным ямбом написано несколько элегий («Погасло дневное светило», «Ненастный день потух» и др.) и несколько больших «раздумий» («Андрей Шенье», «Кинжал», «Недвижимый страж дремал», «Дочери Карагеоргия»). Как самостоятельная форма является чередование 4- и 5-стопного ямба («Ты прав, мой друг», «Ужели он казался прежде мне»).

Наибольшего развития достигает в эти годы чистый 6-стопный ямб. Около 30 стихотворений написано александрийским стихом. Среди них есть опять немало «торжественных» посланий («Чаадаеву», «К Овидию», два послания цензору, князю П. А. Вяземскому, брату и мн. др.), есть попытки писать драмы по образцу «лжеклассических» драм («Вадим», отрывки из комедии), есть эпиграммы («На Каченовского», «Тимковский царствовал» и др.). Но всего охотнее в эти годы применял Пушкин александрийский стих к стихотворениям антологическим; так написан им длинный ряд превосходных стихотворений («Дориде», «Дорида», «Нереида», «Дева», «Муза», «Приметы», «Сафо», «Покров, упитанный язвительною кровью», и много других); так же написаны Пушкиным и элегии, по строгости формы приближающиеся к античной поэзии («Ночь», «Сожженное письмо», «Редеет облаков летучая гряда» и др.). В этом должно видеть влияние стиха Андрэ Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался. 6-стопным ямбом с вольным чередованием рифм написано лишь несколько мелочей и набросков («К портрету Вяземского», «Умолкну скоро я», «Красавица перед зеркалом» и др.).

Хореем Пушкин продолжал пользоваться для «легких» созданий. 3-стопным хореем написана шутка «Брови царь нахмуря». 4-стопным хореем — сказка, дошедшая до нас лишь в отрывке, «Царь Никита», несколько «мелочей» («Оленьке Масон», «Лизе страшно полюбить», «Нет — ни в чем вам благодати», «Что же, будет ли вино» и др.) и эпиграмм («На Аракчеева», «В жизни мрачной и презренной», «Кишиневские дамы» и др.). Но в то же время Пушкин начинает пробовать хорей и для значительных созданий. Хореем он пишет три «экзотических» стихотворения («Вертоград моей сестры», «С португальского», «Ночной зефир»), переделку античного стихотворения Парни («Плещут волны Флегетона»), вставную песенку в «Цыганах» («Птичка божия не знает»), несколько отрывков («В голубом эфира поле» и др.). 8-стопным хореем написана пропущенная сцена «Бориса Годунова»; но этот стих определенно распадается на два 4-стопных хорея.

Амфибрахием обработано всего 6 стихотворений, но все они принадлежат к числу значительнейших. 2-стопный амфибрахий встречаем в «Подражаниях корану» («Восстань, боязливый»); 3- и 4-стопный в «Песне о вещем Олеге», 4-стопный, с одними мужскими рифмами, в «Черной шали» и «Узнике», с чередованием рифм в стихах «И путник усталый на бога роптал», разностопный в «Вакхической песне».

Попытку писать дактилем, именно гекзаметром, встречаем только в наброске «О, Гелиос, внемли...»

Анапестом, 2-стопным, с одними мужскими рифмами, написана песня Земфиры «Старый муж, грозный муж».

За вторую половину первого периода (1826—1829) в этой схеме намечаются характерные изменения.

Короткие ямбы совсем исчезают. 2-стопным написаны лишь две шутки («За Netty...» и «Amour exil» и части строфы в «Обвале»), 3-стопным один набросок («Лишь розы увядают» и части баллады «Жених»), 4-стопным, иногда без рифм, опять около 100 стихотворений и две больших вещи «Полтава» и «Сцена из «Фауста», 5-стопным, с рифмами, только два маленьких стихотворения («Три ключа», «Я вас любил...») и ряд эпиграмм. Зато теряется значение и александрийского стиха. Из больших посланий им написано лишь одно («Вельможе») и, кроме того, 6 небольших стихотворений («Соловей», «Каков я прежде был», «Поедем,

я готов» и др.) и 2 эпиграммы. Разностопными ямбами написано также 5—6 стихотворений, из них набросок «Воспоминания в Царском Селе» воспроизводит строфу 1814 года, а два («Когда для смертного...» и «На холмах Грузии») написаны характерным чередованием 6- и 4-стопных стихов.

Напротив, употребление хорея сильно развивается. 4-стопным хореем Пушкин пишет не только эпиграммы и шутки («У Тальони иль Кальони», «В отдалении от вас», «Сводня грустно за столом», «Там, где древний Кочерговский», «Как сатирой безымянной» и др.), но и длинный ряд чисто лирических созданий. Их можно разделить на две группы. Во-первых, Пушкин применяет хорей в стихах, в которых хочет выразить настроение смутное, неопределенное («Буря мглою небо кроет», «Сквозь волнистые туманы», «Снова тучи надо мною», «Дорожные жалобы» и др.). Во-вторых, пользуется Пушкин хореем в стихах, переносящих нас в другой мир, в другую обстановку, как сказали бы романтики — «экзотических» («Талисман», «Кобылица молодая», «Рифма — звучная подруга», «Из Гафиза») и ряде стихотворений, написанных на Кавказе и о Кавказе («Делибаш», «Дон», «Зорю бьют», «Был и я среди донцов» и др.). 5-стопным хореем (единственный раз употребленным Пушкиным) написан набросок «Кормом, стойлами, надзором»[1].

Амфибрахием написано стихотворение «Кавказ» и шутка «Душа моя Павел».

Гекзаметром — набросок «В рощах Карийских» и дистихом (гекзаметр с пентаметром) — «Загадка». Эти размеры должны занять важное место в следующем периоде. 2-стопным дактилем — набросок «Страшно и скучно».

Анапест, соединенный с хореем, встречается только в шутливом наброске «А в ненастные дни», размер которого заимствован у Рылеева.

Строфы второго периода большею частью однообразны. Пушкин всего охотнее пользуется четверостишиями и двустишиями («Черная шаль»). Большие оды и баллады пишет строфою в 8 стихов, составляющей соединение двух

---

[1] Основной размер этого чернового наброска, несомненно, 5-стопный хорей; поэтому текст всех изданий подлежит различным исправлениям (например, ст. 20-й должно читать: «С морды каплет кровяная пена...»).

четверостиший («Наполеон», «Утопленник» и др.). Однако встречаются и сложные построения: «Песнь о вещем Олеге» (строфа из 6 стихов), «Жених» (строфа из 8 стихов, 4 четырехстопных и 4 двустопных), «19 октября 1826 года» (строфа из 8 стихов, в которой в первом четверостишии стихи с женскими рифмами стоят рядом), «Рифма — звучная подруга» (строфа из 6 стихов), строфа «Евгения Онегина» (из 14 стихов) и даже октава («Кто видел край...»). Особенное оживление в этом отношении представляют стихи, написанные в 1829 году на Кавказе («Обвал» и др.), но они знаменуют уже переход к третьему периоду с его богатством строфического построения.

В «Домике в Коломне» (1830) Пушкин писал: «Четырехстопный ямб мне надоел!» Это не было пустой похвальбой. За годы 1830—1836 Пушкиным не написано и 40 стихотворений 4-стопным ямбом. 6-стопный ямб за эти годы все чаще и чаще употребляется им для шуток. В них Пушкин как бы развенчивает торжественный александрийский стих. Зато хореем за эти годы написано не меньше стихотворений, чем 4-стопным ямбом, и ряд больших созданий (сказки). Наконец, обширное место в поэзии Пушкина получают гекзаметр и дистихи.

Короткие ямбы, 2- и 3-стопные, не воскресают в этот период. Мы их находим лишь как части, в соединении с более длинными («Эхо», «Не дай мне бог сойти с ума» и др.). Из больших поэм 4-стопным ямбом написана лишь одна, законченная поэтом: «Медный всадник», и две незаконченных: «Галуб» и «Клеопатра». Другие большие создания обработаны в 5-стопном ямбе: «Домик в Коломне», драмы («Скупой Рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и др.). Одна написана 6-стопным ямбом («Анджело»). 5-стопным ямбом с рифмами написаны один сонет («Суровый Дант...») и небольшое число элегий («Безумных лет угасшее веселье», «19 октября 1836 года» и др.). 6-стопным ямбом —терцины («И дале мы пошли...»), сонеты, стихотворение «Осень». Александрийским стихом — преимущественно шутки («Глухой глухого звал...» «Румяный критик мой», «Из записки к приятелю», «Французских рифмачей суровый судия», «На это скажут мне» и др.), два-три значительных стихотворения («Полководец», «Нет, я не дорожу...», «Странник») и лишь в самые последние годы несколько стихотворений на религиозные темы («Когда великое свершалось торжество», с одним 3-стоп-

ным стихом, «Как с древа сорвался», «Отцы пустынники», «Когда за городом» и др.). Разностопных ямбов почти нет (исключение — весьма плохая, по стиху, ода «Клеветникам России»), и один раз употреблено чередование 6- и 4-стопного ямба («К Н*»).

Хореем в эти годы Пушкин пользуется в тех же случаях, как в последние годы предыдущего периода. Мы опять находим в хореях стихи, передающие «смутное» настроение («Бесы», отчасти и «Колокольчики звенят», «В поле чистом серебрится»), стихотворения «экзотические» («Родриг», без рифм, «Жил на свете рыцарь бедный», «Было время, процветала», «Подражание арабскому» и др.) и, в связи с ними, стихотворения на античные темы (три перевода из Анакреона, «Бог веселый винограда», «От меня вечор Леила», «Из Катулла» и др.). Но, кроме того, Пушкин стал охотно применять хорей к созданиям, в которых хотел передать русский народный склад. Хореем обработаны им сказки («О царе Салтане», «О мертвой царевне», «О золотом петушке»), несколько «Песен западных славян» («Похоронная песня», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Вурдалак», «Конь»), русская баллада «Пир Петра Великого» и, может быть, по аналогии, шотландская баллада «Ворон к ворону летит» и баллада Мицкевича «Воевода». Хорей находим мы и еще в нескольких созданиях («Цыганы», «Ходит во поле коса», «Было время, процветала», в песне русалок), отчасти также приближающихся к понятию «экзотических», и в ряде эпиграмм и шуток («Царь увидел пред собою», «Полюбуйтесь же вы, дети», «В Академии наук» и др.).

Амфибрахием опять написано одно значительное лирическое стихотворение («Туча»), часть песни русалок в драме и отрывок «Не розу пафосскую», с дактилическими окончаниями.

Целый ряд антологических стихотворений обработан уже не александрийским стихом, но античными метрами: гекзаметром и дистихами («Из Ксенофана Колофонского», «Из Афенея», «Ион Хиосский», «Юноша, скромно пируй», «Художнику», «На статуи», «Отрок», «Рифма», «Труд», «Юношу, горько рыдая», и др.).

Анапест встречается 2-стопный в песенке «Пью за здравие Мэри» и 3- и 4-стопный в балладе «Будрыс и его сыновья». В этих стихах Пушкин впервые применил анапест к созданиям, которым сам придавал значение.

Наконец, Пушкин пробует совершенно новые метры, которые до него не разрабатывал никто. Это склад народных песен, которыми написаны отдельные стихотворения (песни о Стеньке Разине, «Только что на прогалинах весенних»), целая сказка («О рыбаке и рыбке») и большая часть «Песен западных славян». Еще более своеобразным размером написана сказка «О попе и работнике его Балде». Складом раешников сложено поминание «Господина Шафонского». Чувствуется, что «четырехстопный ямб» надоел Пушкину действительно, что художник ищет новых метров.

Еще большее разнообразие в этом периоде мы видим в строфическом строении стихотворений. Впервые Пушкин берется за постоянные формы сонета («Поэту», «Мадонна», «Сонет») и терцин («Подражания Данту», «В начале жизни») и возобновляет октавы («Осень», «Домик в Коломне»). Разнообразя четверостишия, Пушкин охотно придает им форму стансов («В часы забав иль праздной скуки», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и много других). Затем мы видим строфы из 5 стихов («Паж», «Расставание», «Пью за здравие Мэри», с «тройным созвучием»), из 6 стихов («Эхо, «Зимнее утро», «Гимн в честь чумы», «Воевода», «Не дай мне бог», «К тени полководца» и др., с различным расположением рифм), из 8 стихов («Моя родословная», «Красавице», «19 октября 1831 года», «Заклинание», «На выздоровление Лукулла» и др.), из 10 стихов («Бородинская годовщина»), из 14 стихов («Евгений Онегин», «Родословная моего героя») и некоторые другие построения.

Можно сказать, что в конце жизни Пушкин сумел соединить богатство ритмическое с метрическим разнообразием.

II

Ритмика Пушкина распадается на те же три периода, как его метрика. В первом периоде ритмы Пушкина бедны, однообразны и случайны. Во втором они богаты, но стеснены правилами, которые поэт соблюдает строго. В третьем ритмика становится свободной, достигает высшей выразительности и высшего разнообразия.

Сила Пушкина в двусложных размерах: ямбах и хореях. Особенно разработана Пушкиным ритмика 4-стопного ямба, которым он все же писал больше всего. Дактили

Пушкина, в том числе и гекзаметры, довольно бесцветны. Несколько более разработан амфибрахий. Анапестом написано у Пушкина слишком мало, чтобы говорить о пушкинском анапесте.

В ранних стихах Пушкина наиболее ритмически развитыми были короткие ямбы. Два стихотворения, написанных 2-стопным ямбом, «Роза» и «Пробуждение», дают едва ли не все возможные модификации этого размера, и позднейшие попытки Пушкина в той же форме («Адель», и отдельные стихи в других пьесах) не прибавляют ничего нового. Искусным употреблением пиррихия в первой стопе и искусным распределением цезур юноша-Пушкин придает исключительное разнообразие этому, казалось бы столь неподвижному, ритму. В самом деле, достаточно привести несколько стихов, чтобы убедиться, сколько разных модификаций умел Пушкин придать 2-стопному ямбу:

Где наша роза...

Увяла роза...

Мечты! Мечты!

Я пробужден...

И ловит сна
Воспоминанье...

3-стопные ямбы остались у Пушкина почти на той же стадии развития, на какой они стояли у Батюшкова и Жуковского. В них почти исключительно господствуют строки с пиррихием во второй стопе:

Без дела в хлопотах,
Зевая, веселился
В театре, на пирах...

Реже встречаются строки со всеми тремя иктами:

Березок своды темны
Прохладну сень дают...

Еще реже встречаются строки с пиррихием в первой стопе:

Не подхожу я к ручке...

Сочетания этих форм совершенно произвольны, а преобладание первой, которая иногда встречается в 10—12

стихах подряд, придает известную монотонность длинным стихотворениям. Впрочем, в единственном большом стихотворении, написанном этим размером после лицейского периода, «К моей чернильнице», число стихов с тремя иктами уже гораздо значительнее, что дает всему стихотворению гораздо больше разнообразия и делает стих более твердым, более мужественным.

4-стопный ямб у Пушкина принял вполне определенную форму только около 1820 года. Начиная с этого времени, Пушкин почти исключительно пользовался тремя главными модификациями этого стиха: стихом с четырьмя иктами, стихом с одним пиррихием и стихом с двумя пиррихиями, *не стоящими рядом*. При этом Пушкин в тех случаях, когда пиррихий в слове следует за ударением, стремился к тому, чтобы он кончал слово (стоял перед цезурой), а в тех случаях, когда пиррихий стоит в слове перед ударением,— чтобы он не начинал собою слово. Вместе с тем Пушкин предпочитал, чтобы пиррихий, стоящий в слове после ударения, приходился на 3-ю стопу, а не на 2-ю, а пиррихий, стоящий в слове перед ударением,— на 1-ю стопу. Таким образом, чисто «пушкинскими» должно признать такие стихи:

1) С пиррихием, стоящим в слове после ударения:

Природа жаждущих степей...

Покойных рыцарей любовь...

Померкла молодость моя
С ее неверными дарами.

Напротив, стихи:

Замеченный ее душой...

Иль иволги напев живой...—

уже составляют исключение у Пушкина.

2) С пиррихием, стоящим в слове перед ударением:

Непроходимые дубравы...

Неизъяснимому волненью...

Александрийского столпа...

Свое правило Пушкин, видимо, считал соблюденным и тогда, когда первый слог стиха был атоничен (проклитикой), например:

И толковала чернь тупая...

———

И равнодушная природа...

При таком же пиррихии в дальнейших стопах Пушкин по возможности держался того же правила. Так, вполне пушкинские стихи:

Забылся я неосторожно...

———

Вокруг нее заговорят...

———

Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов...

Но не редкость встретить стихи с таким пиррихием в 3-й или 4-й стопе, где это правило нарушено, например:

Услышать слово роковое...

———

Казалось, пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал...

Впрочем, оба правила нарушались Пушкиным иногда ради определенных целей изобразительности. Так, пиррихий после ударения не замыкает слова (преимущественно в 3-й стопе), когда надо вложить в стих особую страстность, например:

Твои пленительные очи...

———

Тиха украинская ночь...

———

Пройдет непризнанное вновь...

Все эти свойства своего 4-стопного ямба Пушкин чутьем угадал с самого начала своей деятельности. Даже в лицейских стихах у него весьма мало отступлений от них. но в своих ранних стихах Пушкин пользовался разными формами своего ямба, так сказать, случайно, мало или не всегда согласуя их с содержанием. С развитием ритма Пушкина у него вырабатывается определенное отношение к различным модификациям 3-стопного ямба. Проследить их все здесь невозможно, и приходится ограничиться несколькими примерами.

В тех стихотворениях, где Пушкин хотел выразить настроения нежные и страстные, он, в пору расцвета своей ритмики, всегда пользовался стихами, богатыми пиррихиями. Например:

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал.

Точно так же в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» на 24 стиха только 4 содержат все 4 икта, причем некоторые из них могут быть все же прочитаны с пиррихием («И вот опять явилась ты»), а один, как нечто противополагающий общему настроению стихов, намеренно отягощен ударениями («Шли годы. Бурь порыв мятежный»).

Напротив, чтобы придать стиху суровость, Пушкин или резко делил его тремя цезурами, заставляя звучать все четыре икта, как, например:

Подите прочь! Какое дело...

«Кто ты? Одна, порой почною
Зачем ты здесь?» — Я шла к тебе...

Выходит Петр. Его глаза...—

или пользуется необычной расстановкой цезур, например, тотчас после первого икта при пиррихии в первой стопе:

Береговой ее гранит...

Ареопаг остервенелый...

Ты затопил, освирепев...

Я проходил пустыню мира...

Сюда же относится игра цезурами, очень тонкая у Пушкина. Стихи чисто лирические обычно представляют у него одно связное целое; напротив, стихи, заключающие описание и повествование, большею частью резко разделены цезурами на части. В этом отношении замечательно описание выхода Петра в «Полтаве». Весь «Медный всадник» (кроме его лирических отступлений) написан с резкими цезурами, порой придающими стихам характер прозы. Известны замечательные цезуры стиха: «Швед, русский — колет, рубит, режет...» или «Крик женский, брань,

и смех, и ропот...» Менее обращалось внимание на довольно частые у Пушкина цезуры, делящие стих на две равные половины, что сообщает особую полноту стиху, как бы обращает его в два стиха:

В тиши полей, в тени лесной...

И песни жен и крик детей...

Лукавый ум и сила рук...

Потоплена, запружена...

Избегал Пушкин такого размещения цезур, при котором они являются после каждой стопы. Но иногда, в целях изобразительности, он допускал и такое деление стиха, например:

«Зачем ты здесь?» — Я шла к тебе...

Не спи, казак: во тьме ночной...

Монах, монах, ко мне, ко мне...

В общем, можно заметить, что в лирике Пушкин модифицировал 4-стопный ямб преимущественно игрой пиррихиев, в поэмах — игрой цезур.

Развивая ритмику отдельных стихов, Пушкин в то же время развивал и богатство ритмических сочетаний. Уже в «Руслане и Людмиле» можно подметить стремление юного поэта строить сложные сочетания различных ритмических единиц[1]. В пору расцвета своего творчества Пушкин достигал в этом высшего совершенства. Группы разно-ритмичных стихов образуют у него как бы строфы, спаянные в одно целое. Здесь не место приводить длинные выписки. Укажем только, например, на часто встречающуюся у Пушкина ритмическую группу, кончающуюся приблизительно тем же ритмом, как и в стихах:

и светла
Адмиралтейская игла...—

или на другую также нередкую группу, кончающуюся парными, одинаково-ритмичными стихами, как, например:

Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей...

---

[1] См. «Символизм» А. Белого, стр. 422.

Таких «обычных» у Пушкина ритмических групп можно насчитать больше десяти. Обращаясь в последние годы к форме стансов, Пушкин отчасти желал, может быть, освободить себя от этой привычной ему группировки ритмических единиц.

Пушкин, в позднейшие годы, определенно избегал (кроме исключительных случаев, когда то требовалось для высшей изобразительности) ставить рядом одинаково-ритмические строки. Насколько умел Пушкин разнообразить ритм последовательных стихов, может служить примером послание к Языкову: «Языков! кто тебе внушил», или, еще лучше, стихотворение «Не пой, красавица, при мне»[1].

Наиболее совершенный 4-стопный ямб является у Пушкина все же в его последних созданиях, в стихотворениях 1830—1836 годов, в «Медном всаднике», «Галубе», «Клеопатре». Здесь налицо все те свойства стиха, о которых мы говорили, но особенно развита игра цезурами. Для 4-стопного ямба этого периода характерно уменьшение числа пиррихиев: стих становится так насыщен образами, что для пиррихиев как бы не остается места. Что прежде достигалось накоплением пиррихиев, Пушкин теперь охотнее выражает звукописью. Вместе с тем многое из того, чего раньше он избегал, он теперь применяет свободно, умея из самых недостатков стиха извлечь особую изобразительность. Таковы, например, стихи: «Вы слышите ль мой голос грубый» или: «И тронулась арба. За ней...», в которых редкий у Пушкина пиррихий дает совершенно особое впечатление: дерзкого вопроса в первом случае, движения арбы — во втором. Гораздо свободнее ставит также Пушкин в эти годы значимые слова на тезисах стопы, например: «Нет, мыслит он, не заменит...», «Ты — трус, ты — раб, ты — армянин» (стих, начало которого переходит в спондеический метр). Впрочем, в этом отношении Пушкин до конца соблюдал все же большую осторожность (см. дальше). Все это, вместе взятое, определенно отличает строгий, мужественный, резко делимый цезурами 4-стопный ямб позднейших лет Пушкина от 4-стопного ямба его юности, легкого, женственного, в котором каждый стих образует как бы отдельную волну.

Те правила о пиррихиях и цезурах, которые были отмечены по отношению к 4-стопному ямбу, Пушкин приме-

---

[1] См. «Символизм» А. Белого, стр. 396 и сл.

нял и в ямбе многостопном. Только в белом 5-стопном ямбе, который Пушкин употреблял преимущественно для диалога, он позволял себе большую свободу. В диалогах драм Пушкина уже не редкость встретить стихи, как следующие:

Давно царям подручниками служим...

Счастлив! А я от отроческих лет...

Пускай их спесь о местничестве тужит...

Три месяца ухаживали вы...

Точно так же при цезуре на второй стопе Пушкин в ней не только не избегает, в 5-стопном ямбе, пиррихия, но, напротив, любит его. Совершенно пушкинские стихи:

В атласные дырявые карманы...

Ни милостей, ни вашего вниманья...

Так же, при такой цезуре, встречается в 5-стопном ямбе и столкновение двух пиррихиев, например:

Со временем и понемногу снова...

По отношению к цезуре 5-стопный ямб Пушкина распадается на две вполне различных группы. До 1830 года Пушкин в 5-стопном ямбе считал необходимой мужскую цезуру после 2-й стопы. По словам самого Пушкина, он принял это правило под влиянием французского пентаметра. Так написаны все лирические стихотворения и поэмы 1814—1829 годов и «Борис Годунов». Стихи без определенной цезуры составляют за эти годы у Пушкина в 5-стопном ямбе величайшую редкость; во всем «Борисе Годунове» только один такой стих. Начиная с 1830 года, Пушкин, под влиянием общего стремления к большей свободе ритма, отказывается от постоянной цезуры в 5-стопном ямбе. В «Домике в Коломне» он еще говорит: «Я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе». Но сам «Домик» написан без соблюдения точной цезуры. Так же написаны «Мицкевич», «Вновь я посетил», набросок «В начале жизни», драмы 1830 года, «Русалка» и др. Это освобождение придало стиху гораздо больше разнообразия. Стихи с мужской цезурой чередуются со стихами с цезурой женской, с цезурой после 3-й стопы и со стихами

без определенной цезуры (например, «Но видом величавая жена», «Последней в Андалузии крестьянки»). Несколько жесткий в «Годунове» стих ожил, стал способен отражать самые разнообразные настроения.

Напротив, в 6-стопном ямбе Пушкин до конца строго соблюдал постоянную мужскую цезуру после 3-й стопы. Кажется, во всем творчестве Пушкина есть лишь три стиха, нарушающих (вероятно, случайно) это правило:

За городом в проклятой венте. Я Лауры...

Убил его родного брата. Правда, жаль...

Все жалобы, упреки, слезы,— мочи нет...

Развитие 6-стопного ямба шло у Пушкина особым путем. Пушкин постепенно облегчал этот стих, вводя пиррихии в новых стопах и особенно все чаще применяя пиррихическую цезуру. Так, например, в первых 30 стихах послания «К другу стихотворцу» (1814) всего 9 стихов с пиррихической цезурой; в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» (1836) на 28 стихов таких цезур уже 13. В стихотворении «Приметы» (1822) при 14 стихах пиррихических цезур всего 3; в «Молитве» (1836) при 16 стихах их 8. В послании «На возвращение государя императора» (1815) во всех 88 стихах таких цезур только 25, т. е. 30%; в наброске «Тогда я демонов» (1832) при 19 стихах их 14, т. е. 75%. В виде исключения число пиррихических цезур более значительно в нескольких элегиях ранних лет и в послании к Жуковскому, где Пушкин, видимо, поддался влиянию техники того поэта, к которому обращал свои стихи. Таким образом, если 4-стопный ямб с годами становился у Пушкина более мужественным, то ямб 6-стопный, наоборот, постепенно освобождался от свойственной ему сухости, становился более легким, более женственным.

С развитием своей техники Пушкин развивал также и игру цезурами в 5- и 6-стопном ямбе. В ранних стихах цезуры смысловые почти всегда совпадают с цезурами метрическими; enjambements весьма редки. Но уже в 20-х годах Пушкин начинает искать разнообразия для многостопных ямбов в игре с цезурами. Он уже охотно делит такие стихи на три части (например, «Судьба глядит, мы вянем, дни бегут»), переносит смысл из конца одного стиха (и не только с полустишия) в начало другого, противопо-

лагает сплошные стихи — дробленым. В этом отношении замечательно стихотворение «Покров, упитанный...» (1825), в котором порывистость движений Алкида выражена стихами с резкими цезурами, а освобождение духа героя — связностью последних полутора стихов. Высокого совершенства и полной свободы от метра достигает эта игра цезурами в стихах последних лет, например в сонете «Поэту»:

Ты — царь: живи один. Дорогою свободной
Иди...

Прекрасные примеры того же находим в послании «Вельможа», в поэме «Анджело» и др.

Разностопный ямб (прежде называвшийся «вольным» стихом), которым Пушкин охотно пишет в первую половину своей деятельности, потом вовсе исчезает из его творчества. Сохраняется только правильное чередование длинных и коротких ямбических строк, например 6- и 4-стопного ямба.

Хорей получил развитие у Пушкина только во вторую половину деятельности. Но очень рано Пушкин усвоил себе взгляд, что во всех хореических строчках, какой бы длины они ни были, первая стопа должна быть заменена пиррихием. Более частые нарушения этого правила мы находим только в ранних стихах Пушкина, например:

Помнишь ли, мой брат, по чаше...

Стелется туман ненастный...

Каждый у своей гробницы...

Напротив, чисто пушкинские хореи звучат так:

Узнаем коней ретивых...

Равнодушно уходила...

В пору расцвета техники Пушкина хореи с иктом на первом слоге встречаются крайне редко и то большею частью в первом стихе пьесы, например:

Блеща средь полей широких...

Долго сих листов заветных...—

или при делении стиха цезурами на три части, например:

В службе, в картах и в пирах...

Более часты они в сказках, написанных вообще очень свободным стихом. В них не редкость стихи вроде следующих:

Времени не тратя даром...

Девицу в живых оставить...

Бабушка, постой немножко...

Что касается пиррихия в 3-й стопе 4-стопного хорея, то он подчиняется у Пушкина тому же правилу, как в ямбе, т. е. чаще всего стоит перед цезурой, если следует в слове после ударения. Так совершенно пушкинские стихи:

Только пьяно́е вино...

Краснощекому Здоровью...

Посмеялася речам...

Исключений из этого правила у Пушкина немного; таков, например, стих:

Председательница оргий...

Цезуры в хореях у Пушкина гораздо однообразнее, чем в ямбе. Самая обычная делит стих на две половины:

Русский штык иль русский флаг...

Не стыдись, навек ты мой...

Скучно, грустно... Завтра, Нина...

От недуга, от могилы...

От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман...

Благодаря обязательному пиррихию в первой стопе число модификаций хорея оказывается гораздо меньшим, чем ямба. Поэтому и ритмические сочетания хореев Пушкина гораздо беднее, чем сочетания ямбов. Впрочем, во многих хореических пьесах Пушкин намеренно придавал стихам однообразное ритмическое движение, выражая грусть, уныние, например в таких стихотворениях, как «Сквозь волнистые туманы», «Буря», «Мчатся тучи», или, стараясь выразить удаль, в песне «Пир Петра Великого». Более разнообразны ритмические сочетания в стихах «эк-

зотических» и на античные темы. Так, например, в пьесе «Узнаем коней ретивых» одинаковое построение имеют лишь стихи одинаковые по содержанию (1-й, 3-й и 6-й), остальные все различны; в пьесе «Поредели, побелели» ритм только двух стихов повторяется вполне, и т. д.

В двухсложных размерах особенно важен вопрос о постановке значимых слов на тезисах стопы. В этом отношении Пушкин всегда был очень осторожен. Широкое развитие спондеев в ямбах и хореях произошло уже в послепушкинскую эпоху. У него самого они являются в самом затаенном виде. Так, например, он позволял себе начинать ямб двумя одинаковыми односложными словами, например:

Там, там, где тень, где лист чудесный...

Все, все уже прошли...

Что, что ты врешь?..

Ты, ты всех бед моих виною...

Гораздо реже на первом слоге стоит особое значимое слово:

Трон ждет тебя...

Так. Памятник жена ему воздвигла...

Крик женский, брань, и смех, и ропот...

Дух отрицанья, дух сомненья...

Швед, русский — колет, рубит, режет...

На тезисах других стоп это встречается еще реже и еще затаеннее, например:

Скажи... нет, после переговорим...

Стоял *Он*, дум великих полн...

Напротив, Пушкин широко прибегал к атонированию двухсложных слов, ставя в ямбической стопе малозначущие хореические слова. В ранних стихах встречаются даже такие примеры:

Вы чинно, молча, *сложа* руки...

Долго б спать *было* советникам...

Позднее Пушкин допускал атонирование лишь предлогов, союзов и местоимений. Подобных примеров довольно много на всем протяжении его творчества, например в ямбах:

Через его шагнете кости...

Передо мной явилась ты...

Или, но это кроме шуток...

Или уже они увяли...

Или соседняя долина...

Я предлагаю выпить в его память...

То же в хореях:

Гезиод *или* Омир...

С того света привидением...

Не отвергнуть *сего* случая...

Его за руку взяла...

В черновом наброске стихов «С португальского»:

Она песне улыбалась...

А в сказках даже:

Войска идут день и ночь...

Ввиду такого стремления атонировать двухсложные слова можно думать, что сам Пушкин считал иные хореи, где в первой стопе стоит икт, за начинающиеся с проклитики, например:

Сколько раз повиновался...

Помня первые свиданья...

Кудри — честь главы моей...

Парка счет ведет им строго...[1]

---

[1] Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, ог. cit.

Надо добавить, что при всем чутье Пушкина к стиху ему случалось ошибаться в счете стоп, что показывает известную условность нашего стихосложения. Так, среди 6-стопных стихов у Пушкина не раз оказываются 5-стопные. В александрийских стихах «Нет, я не дорожу...» находим 5-стопный стих:

Когда, склонясь на долгие моленья...

В заключении элегии «Когда для смертного» (окончательно не отделанном) на том месте, где должен бы по метру стоять 6-стопный стих, читаем:

И сердцу вновь наносит хладный свет...

В стихотворении «К Н.*» опять 5-стопный стих:

Ты проклял нас, бессмысленных детей...

Наоборот, среди 5-стопных стихов иногда проскальзывают 6-стопные. В «Каменном госте» три 6-стопных стиха:

Убил его родного брата. Правда, жаль...

Ну, в знак того, что ты совсем уж не сердита...

За городом, в проклятой венте Я Лауры...

В стихах «Вновь я посетил» 6-стопный стих:

Я проезжал верхом при свете лунной ночи...

Даже в «Борисе Годунове»:

У Вишневецкого, что на одре болезни...

В неотделанной «Русалке», вместо 5-стопных находим стихи 6-стопные и 4-стопные; то же в наброске «В начале жизни» и в других[1]. В черновом наброске «Кормом, стойлами, надзором», написанном 5-стопным хореем, находим стихи 4- и 6-стопные. Немало метрических промахов в лицейских стихах, не подвергшихся окончательной обработке.

Сравнительно с двухсложными размерами трехсложные разработаны Пушкиным гораздо менее.

Амфибрахий является у Пушкина всегда в чистом виде: он не допускал в нем анакрусы[2]. В тезисах стоп Пушкин

---

[1] Другие примеры см. там же.

[2] Анакрусу в амфибрахии охотно допускал Лермонтов. См., например, его стихотворение «Русалка плыла по реке голубой».

с самого начала свободно ставил атонированные слова. Только в тщательно обработанной «Песне о вещем Олеге» он их решительно избегал, позволяя себе атонировать лишь односложные малозначущие слова:

Открой *мне всю* правду, не бойся меня...

В других стихах, писанных амфибрахием, находим атонированными и значущие слова:

Мы вольные птицы, пора, *брат*, пора...

Там, ниже, *мох* тощий, кустарник сухой... —

и атонированные двухсложные слова, даже ямбические:

Я дал *ему* злата и проклял его...

Кавказ *подо* мною. Один в вышине...

А там *уже* рощи, зеленые сени...

Технику гекзаметра и дистихов (гекзаметра с пентаметром) Пушкин заимствовал у Гнедича и Дельвига, не внеся в нее ничего существенно своего. Впрочем, замену дактиля хореем Пушкин допускал почти исключительно в первой стопе и после цезур, главной или второстепенной. Так, например, вполне пушкинский гекзаметр:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши
блистают...

Такую замену Пушкин допускал и при односложном слове в начале стиха:

Мед и сыр молодой, все готово, весь
убран цветами...

Примером замены дактиля хореем после второстепенной цезуры может служить стих:

Злое дитя, старик молодой, властелин
добронравный...

Известно, что в «Загадке» третий стих был написан Пушкиным с метрической ошибкой и исправлен (не совсем удачно) издателями.

В анапесте Пушкин свободно допускал в тезисах стоп, особенно первой, не только значущие односложные слова

(«Снег на землю валится...»), но и значущие двухсложные, впрочем, только хореические. Таковы анапесты:

Старый муж, *грозный* муж...

Жарче летнего дня...

Тихо запер я двери...

Солнце жизни моей...

В балладе «Будрыс и его сыновья» (1833) такие athona в первой стопе даже преобладают над пиррихиями:

Дети, седла чините...

Жены их, как в окладах...

Денег с целого света, *сукон* яркого цвета...

Особенность пушкинской метрики составляют народные размеры. Ими написано большинство «Песен западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и несколько отдельных стихотворений. В основу этого размера,— как и размера наших былин [1], — положен не счет слогов и ударений, а счет значимых выражений в стихе. У Пушкина каждый стих заключает в себе большей частью три значащих выражения. Например:

Что белеет / на горе / зеленой?
Снег ли то / али лебеди / белы?
Был бы снег / он давно б / растаял,
Были б лебеди / они б / улетели.

Другой пример:

Не два волка / в овраге / грызутся,
Отец с сыном / в пещере / бранятся.
Старый Петро / сына / укоряет.

Начальные слова в этом отрывке так же атонированы, как то обычно у Пушкина в анапесте. Пример из «Сказки о рыбаке и рыбке»:

В дорогой / собольей / душегрейке,
Парчовая / на маковке / кичка,
Жемчуги / огрузили / шею,
На руках / золотые / перстни,
На ногах / красные / сапожки.

[1] См. исследование П. Д. Голохвастова «Законы стиха», Спб. 1883.

Пример такого же стиха, с двухдольным делением:

Стал / воевода
Требовать / подарков.
Поднес / Стенька Разин
Камки / хрущатые,
Парчи / золотые.

Совершенно произвольным стихом написана «Сказка о попе и работнике его Балде». Подобно присказкам раешников, она основана исключительно на конечных созвучиях. Отдельные стихи могут быть при этом произвольного метра и произвольной длины. Сходным складом написано поминовение «Господина Шафонского».

К народным размерам Пушкин обратился уже в последний период своей деятельности, когда почувствовал, что его ритмика вполне освободилась от власти метра.

III

Звуковая гармония стиха Пушкина основывается главным образом на игре рифмами, аллитерациях и словесной инструментовке.

В своих ранних стихах Пушкин относился довольно небрежно к этим началам. Во втором периоде он выработал себе строгие правила для рифмы и в отдельных стихах прибегал к тонкой инструментовке и к смелым аллитерациям. Только в третьем периоде звуковая гармония стиха Пушкина достигает полного развития.

В лицейских стихах Пушкина много крайне небрежных рифм. Образцами в рифмах юный Пушкин избрал себе Батюшкова и Жуковского, не последовав ни за Державиным, считавшим достаточным рифмовать гласные, не обращая внимания на согласные, ни за Херасковым, стремившимся соблюдать в рифме опорную согласную. Но неопытность молодого стихотворца заставляла Пушкина часто делать прямые ошибки в рифмовке слов. Так, в лицейских стихах встречаем рифмы: «богатства — государства», «брег — поверг», «мак — крылах», «китайца — американца», «весельи — исчезли», «рад — писать» и т. д.[1]

---

[1] Значительный список таких рифм (однако не исчерпывающий см. у Ф. Е. Корша, or. cit., стр. 18.

Во втором периоде Пушкин вырабатывает для себя правила рифмы, в общем соблюдаемые русскими поэтами до сих пор. Пушкин считает рифму, начиная с ударяемой гласной, не обращая внимания на опорную согласную. Только для мужских рифм на гласную он признает нужным, да и то не всегда (по образцу французских поэтов), рифмовать и опорную согласную. Сходные в произношении звуки в рифме смешиваются: *а* и *я*, *ы* и *и*, *о* и *е*, *у* и *ю*, *ѣ* и *е*, *д* и *т*, *з* и *с*, *ф* и *в*, *б* и *п*, *ж* и *ш*, *к* и *г*, и т. д. Смешиваются и сходные в произношении окончания *ого* (правописание времен Пушкина *аго*) и *ова*. Приставка *й* к неударяемому слогу в конце слова не изменяет рифмы. Не изменяют ее и сходные (обе твердые или обе мягкие) гласные, стоящие после ударения, например, *о* и *ы*, *и* и *е* (*ѣ*). Энклитические слова, без ударения, тесно примыкающие к предыдущему слову, рифмуются с целым созвучным словом, образуя составную рифму, и т. д.

Таким образом, чисто пушкинскими рифмами надо признать следующие: 1) при сходных звуках: «как-нибудь — блеснуть», «брегет — обед», «раз — васисдас», «уверен — Каверин», «под Азовом — суровым», «послушный — простодушной», «милый — силой», «снова — рокового», «младого — снова» и т. д.; 2) при дополнении звука *й*: «мечтаний — няне», «славы — лукавый»; надо заметить, что таких рифм у Пушкина сравнительно немного, но зато, отчасти под влиянием правописания своего времени, Пушкин считал себя вправе рифмовать не только *ый* и *ой*, но и *ый* и *о* (неударяемые), например: «благородный— угодно»; 3) составные рифмы: «моложе — что же»,«нельзя ли — побежали», «нельзя ль — жаль», «Чайльд-Гарольдом — со льдом», «отвечай-ка — хозяйка» и т. п.

Однако даже в пору расцвета техники Пушкина в его стихах встречаются различные уклонения от таких правил, частью намеренные, преследующие известные цели изобразительности, частью объясняемые только недосмотром поэта.

Во-первых, и в поэмах и в лирике встречаются единичные стихи не срифмованные. Часто это можно объяснить ошибкой издателей или переписчика (хотя бы переписчиком был сам Пушкин). Таких стихов немало в лицейском периоде, но есть они и в позднейших. Так в стихотворении «Рифма — звучная подруга» в первой строфе остался не срифмованным 4-й стих, отчего вся строфа стала короче

следующих. В «Бахчисарайском фонтане» остается без рифмы стих: «Мелькала дева предо мной». В «Медном всаднике» без рифмы осталось 3 стиха: «И не нашел уже следов», «На город кинулась. Пред нею», «А спал на пристани. Питался» и т. п. Наоборот, случается у Пушкина, что одна и та же рифма повторяется слишком долго. Так в поэмах и длинных стихотворениях рифма одного четверостишия иногда не только повторяется в следующем, но идет даже далее. Таковы рифмы в конце 1-й песни «Полтавы»: «забывает — открывает — затмевает — воображает», или рифмы «Вадима», где одно слово повторяется дважды: «старика — ветерка — река — старика» и др.

Во-вторых, Пушкин иногда слишком свободно понимал сходство звуков. Нельзя осудить, несмотря на их смелость, рифм, как: «пожалуй — малый», «оракул — каракуль», но, по выражению Ф. Е. Корша, конечно, сам Пушкин «не одобрил бы таких созвучий, каковы»: «Васька — коляска», «вручив — вкривь», «низкий — александрийский — склизкий», «молот — город», «союз — боюсь» и т. п. Кроме того, не всегда требуя для мужской рифмы на гласную опорной согласной, Пушкин идет в этом отношении слишком далеко. Можно примириться с тем, что он рифмует без опорной согласной слова на *я* и *ю* (как иотированные гласные) и даже на *и* (как на гласную, очень сильную в произношении), например: «меня — моя», «себя — я», «пою — молю», «королю — свою», «любви — мои», «колеи — земли». Уже слабее рифмы, как: «пустой — землей», «мое — Gillot», но совсем слабыми надо признать рифмы, как: «она — сошла», «плоды — мечты», «пуста — пруда», «толпу — арбу». Недостатком рифмы является и рифмовка двойной согласной (в женских окончаниях) с одной: «бездыханна — Диана» и т. п.

С современной точки зрения приходится осудить еще рифмовку *ё* с *е*: «черкеса — утеса», «лес — грез», «железы — слезы», «тяжелой — оробелой» и т. п. Наконец, недочетом рифмы является и рифмовка слов одного корня, что нередко у Пушкина: «скажи — укажи», «отважно — важно», «знать — узнать», «шли — нашли», «снес — донес» и т. д. При этом Пушкин порой довольствуется простым повторением слова вместо рифмы, иногда в новом смысле, иногда в том же: «сапоги — сапоги» (в песне Франца), «мира — мира» («Безверие»), «мира — мира» («Руслан»), «до них — их» («Е. О.») и т. д. Иногда этот

прием производится Пушкиным явно намеренно, в произведениях шутливых, в народном складе и т. п., например: «А что же делает супруга — одна в отсутствие супруга» («Граф Нулин»), «гости — в гости» («О царе Салтане»), «слезы точит — нож... точит» («Жених»). Сюда же относятся рифмы составные, буквально повторяющие слово: «по калачу — поколочу», «по лбу — полбу».

При всех этих единичных промахах рифмовку Пушкина должно признать очень замечательной и придающей стиху особую силу. Сила рифмы Пушкина — в ее естественности. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; «новых» рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходилось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому рифма Пушкина — не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть. Рифма Пушкина не только отмечает концы стихов (ее первое назначение в тоническом стихе), но могущественно способствует общему художественному впечатлению, выдвигает образы, подчеркивает мысли, оттеняет музыку ритма. Чтобы вполне показать это, пришлось бы выписать сотни примеров. Ограничимся двумя-тремя.

Возьмем отрывок:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.
«Синьор, послушайтесь меня:
Пускаться в путь теперь не время».

Это — пример естественности в расположении рифм. Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке. Рифмующиеся слова с необходимостью падают на концы стихов. Это создает впечатление необыкновенной простоты речи: рифма не чувствуется, но свое назначение исполняет.

Возьмем другой пример:

Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукой.

Или:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Это — примеры того, как Пушкин ставит под рифму слова, особенно значительные в стихе, те, на которые должно обратить особое внимание, которые должны запомниться больше всех других. Благодаря этому те «наглагольные рифмы», которые Пушкин защищал в «Домике в Коломне», кажутся во втором четверостишии нужными и естественными. В этом отношении некоторые стихи Пушкина особенно характерны, например: «Бег санок вдоль Невы широкой»; поэт хотел дать образ именно *широкой* Невы, а не вообще реки. Наоборот, он пишет: «И в них широкими реками Вливались улицы»; здесь важнее было сравнение улиц с «реками», а «широкими» является лишь дополнительным эпитетом.

Изобразительное значение рифмы у Пушкина наиболее сказывается в стихотворениях «характерных» (несколько «стилизованных») и шутливых. Таковы, например, рифмы в «Утопленнике», в «Гусаре» (1833), во многих эпиграммах. Звуковое значение пушкинской рифмы полно раскрывается в таких стихотворениях, как: «Я помню чудное мгновенье», «Что в имени тебе моем», «Сквозь волнистые туманы», «Мчатся тучи, вьются тучи» и др.

Пушкин пользовался почти исключительно рифмами женскими и мужскими. При этом женская рифма у него разработана гораздо больше, нежели мужская. Среди мужских рифм Пушкина особенно много обычных пар, повторяющихся по нескольку раз. Однако среди тех и других есть отдельные примеры и рифмы «богатой»: «капать — лапоть», «бездной — железной», «времена — Карамзина», «честь — есть» (также те составные рифмы, которые были приведены выше), и примеры рифмы «сочной» (с опорной согласной): «скрежет — режет», «власами — глазами», «раскаты — рогаты», «заглушен — жен», «страсть — обокрасть», и примеры рифмы многосложной: приведенные выше «по калачу — поколочу», «по лбу — полбу» и др. Довольствуясь обычно парою рифм, Пушкин в последние годы полюбил «тройное созвучие»: так написаны, по самой форме строф, его октавы, терцины, затем стихотворения: «В последний раз твой образ милый», «Паж»

и др. В сонетах имеем образец четырежды повторяющейся рифмы; то же в строфах «Обвала» и «Эха».

Однако Пушкин не был чужд и многосложных рифм. Уже в лицейских стихах встречаются трехсложные окончания (без рифм) и, в гимне «Там — громкой славою» (в котором Пушкин следовал размеру Жуковского), дактилические рифмы: «смирителю — хранителю — утешителю», «безмятежною — надежною — нежною» и т. д. В отрывке «Не розу пафосскую» (1835) опять находим дактилические рифмы: «пафосскую — феосскую», «оживленную — окропленную». Дактилическая рифма встречается и в одной эпиграмме: «плотию — Фотию». Четырехсложные окончания встречаются в эпиграмме на Стурдзу: «библического — монархического», и в отрывке «А в ненастные дни»: «выигрывали — отписывали» (что, впрочем, можно рассматривать, как слабую мужскую рифму). В «Сказке о попе» находим дактилические и четырехсложные рифмы: «нахвалится — печалится», «понатужился — понапружился», «покрякивает — вскакивает» [1].

В сочетаниях рифм Пушкин предпочитал чередование женской и мужской или мужской и женской. Одним выбором начальной рифмы (мужской или женской) он умел видоизменять самый характер стихотворения (ср., например, характер стихотворений, начинающихся мужской рифмой: «Не пой, красавица, при мне», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»). Но в строфах Пушкин любил ставить рядом две женских или две мужских рифмы; так построена строфа «Евгения Онегина», строфы «Сраженного рыцаря», «Жениха», «Гимна в честь чумы», стихотворений «В последний раз...», «Рифма — звучная подруга», «Паж» и многих других. Сюда же должно отнести все двустишия, как в александрийском стихе, так и самостоятельно созданные поэтом (например, в «Полтаве» — песня «Кто при звездах и при луне», «Черную шаль», «С португальского» и др.). Такие же сочетания одинаковых рифм, стоящих рядом, обычны у Пушкина в поэмах и длинных не строфических стихотворениях. Есть у Пушкина и стихотворения, написанные сплошь с одним мужским, или одним женским,

---

[1] Таким образом, четырехсложные рифмы не являются изобретением нового времени. После Пушкина ими пользовался Я. Полонский в стихотворении «Старая няня». Лишь после этого такие рифмы были разработаны Ф. Сологубом, В. Пястом, пишущим эти строки и др.

или одним дактилическим окончанием. Наконец, есть попытка построить строфу из 3 рифм, причем каждая появляется лишь через три стиха,— набросок:

Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою;
Не розу феосскую,
Вином окропленную,
Стихами хвалю.

Независимо от рифм, стих Пушкина исполнен высокой музыкальности. Это достигается прежде всего крайне осторожным выбором звуков. Как эвритмист, Пушкин не знает себе равных в русской поэзии до наших дней. Можно указать у него лишь самое ограниченное число неудачных сочетаний звуков. Напротив, наблюдая сочетания и столкновения согласных и гласных у Пушкина, мы постоянно видим величайшую заботливость поэта о легком, музыкальном переходе от одного слога, от одного слова, от одного стиха к другому. Для Пушкина характерны такие переходы от слова к слову, как: «Отрок милый, отрок нежный», «Трубит ли рог, гремит ли гром», «Бог помочь вам, друзья мои», «Режь меня» и т. п., где столкновения согласных не дают никакого затруднения в чтении, или: «Мои утраченные годы», «Гордой юности моей», «Легко и радостно играет», «Порой опять» и т. д., где столь же легки столкновения гласных. Впрочем, столкновения гласных у Пушкина сравнительно редки: в большинстве случаев слово, кончающееся на гласную, а тем более на две гласных, вызывает у Пушкина следом слово, начинающееся с согласной. Это правило он часто соблюдает даже в тех случаях, когда слово на гласную кончает стих или полустишие. Разумеется, требования звуковой изобразительности заставляют иногда Пушкина нарушать эти правила. Таков, например, стих: «Адмиралтейская игла»; таково намеренное нагромождение сталкивающихся согласных в стихе: «Ты — трус, ты — раб, ты — армянин» и т. п. Но даже в этих стихах эвритмия соблюдена.

Вторым средством музыкальности стиха является аллитерация. Стих только тогда музыкален, когда гласные и согласные слов приведены между собою в известную гармонию. Простейшей формой аллитерации (собственно аллитерацией) служит единоначатие: слова или слоги в словах начинаются с одного и того же звука. Развитием ал-

литерации служит вообще согласование всех звуков слов в гармонии. Понимая первенствующее значение аллитерации в музыке стиха, Пушкин, однако, заботился о том, чтобы она назойливо не выступала на первое место. Аллитерации у Пушкина большею частью скрыты, чувствуются в чтении, но почти незаметны без внимательного разбора. Он предпочитал аллитерации внутри слов, а не в начальных звуках, или аллитерации через слово, а не в словах, стоящих рядом.

Есть, конечно, у Пушкина и примеры резких аллитераций. Таковы, например, стихи: «*М*илой *М*ери *м*оей», «Отуманен *л*унный *л*ик», «И до*л*го *м*и*л*ой *М*ариу*л*ы», «И зеленый *вл*ажный *в*о*л*ос», «На *п*ечальные *п*оляны», «*Ж*ук *жужж*ал» (звукоподражание) и т. п. Но гораздо более по-пушкински построены стихи: «*В*ойны кро*в*а*в*ые заба*в*ы», «И *л*е*т*ней *т*еп*л*ой ночи *т*ьма», «*Пт*и*ч*ка *п*и*с*кнула во *т*ьме», «*Л*е*л*ее*т*, ми*л*ая, *т*ебя», «Во*лн*ы, п*л*ес*н*увшей в берег да*льн*ый». Еще более тонкую аллитерацию находим в таких, например, стихах: «Д*у*шна, как че*р*ная т*юр*ьма», «Узо*р*у надписи надг*р*обной», «Те*р*ек иг*р*ает в сви*р*епом весельи». «Был вече*р*. Небо ме*р*кло» и т. п. Можно сказать, что в пору расцвета техники Пушкина у него нет ни одного стиха, в котором не была бы применена аллитерация. При этом она не ограничивается одним стихом, но часто переходит в следующие, и иногда отзвук ее слышится в стихотворении через несколько строф [1].

С аллитерацией тесно связана звукопись (словесная инструментовка). Аллитерация является, собственно говоря, одним из ее средств: аллитерация сама по себе только придает стиху музыкальность; аллитерация как средство звукописи служит для высшей изобразительности поэзии. Наряду с другими приемами словесной инструментовки (главным образом с выбором соответственно окрашенных гласных и согласных) Пушкин только в ранних стихах

---

[1] См., например:

Но к*р*асоты *в*оспоминанье
Нам се*рд*це *тр*огает *т*айком.—
И с*тр*ок *н*еб*р*ежных *н*аче*рт*анье
*В*ношу смиренно *в* *в*аш альбом.
*А*в*ось на *п*амять *п*оневоле
*П*ридет *в*ам тот, кто *в*ас *п*евал
В те дни, как *П*ресненское *п*оле
Еще *з*абор не *з*аграждал.

применял аллитерацию ради нее самой. Уже со второго периода он начинает пользоваться ею как средством звукописи. В последние годы деятельности искусство изображать звуками достигает у Пушкина полного развития.

Полное изображение пушкинской звукописи опять потребовало бы многих десятков примеров, и опять здесь приходится ограничиться несколькими образцами.

Замечательное изображение морского шума дают заключительные стихи «К морю»:

Перенесу, тоб*ою* по*лн*,
Тв*ои* ска*лы*, тво*и* за*л*ивы,
И блеск, и тень, и *говор волн*.

Здесь особенно замечательны последние слова, дающие звуками всю иллюзию прибрежного шума вод: «говор волн». Не менее замечательно звуковое изображение начинающейся метели в «Бесах»:

*М*утно *н*ебо, *н*очь *м*утна...

В *м*утной *м*есяца игре...

*В*и*з*гом *ж*алобным и *в*оем ... и т. д.

Или изображение «Зимней дороги»:

Ск*в*озь *в*олнистые тум*ан*ы
Проб*и*рается *лу*н*а*,
На *печаль*ные *поляны*
*Ль*ет *печаль*ный свет *она*...

В этой строфе и в следующих искусство пользоваться аллитерациями ради целей звукописи достигает совершенства. Едва ли не каждый звук, не каждая буква принята поэтом во внимание. Иного характера звукопись находим в стихах:

Оно *ум*рет, как *шум* печальный
Во*лн*ы, *п*лес*н*увшей в берег да*ль*н*ы*й,
Как зв*ук* ночн*ой* в лес*у* глух*ом*.

Здесь аллитерации очень тонки: *ш* аллитеруется с *ч*, *ой* (под ударением) с *о* и т. п.

Одним из лучших примеров пушкинской звукописи может служить стихотворение «Обвал». Первая строфа своими повторными рифмами на *лы* дает сразу впечатление суровости и мрачности описываемой картины. Стих: «И *ро*пщет *бор*» приближается к звукоподражанию. Одни мужские рифмы стихотворения усиливают общее впечат-

ление. Только 5-й стих, изображающий «волнистую мглу», своими мягкими аллитерациями на *л* несколько смягчает его: «И б*л*ещут средь во*л*нистой мг*л*ы». Во второй строфе падение обвала передано накоплением согласных: «И *с тя*жким *гр*охотом упал». Короткие стихи «Загородил», «Остановил» своими пиррихиями дают впечатление мгновенности явления. Напротив, те же короткие стихи в третьей строфе, разделенные на две самостоятельных стопы, «Прошиб снега», «Свои берега», дают впечатление удали, свирепости Терека, широты разлива. Заключение четвертой строфы рисует звуками ту «пыль вод», которой Терек «орошал ледяный свод»: «И *ш*ум*н*ой пе*н*ой оро*ш*ал». Наконец, последняя строфа каждым своим стихом рисует разнообразнейшие картины. «И *п*уть *п*о нем *ш*ирокий *ш*ел» — аллитерациями на *п* и на *ш* своими цезурами изображает самый путь. В стихе «И *к*онь с*к*а*к*ал, и *вл*екся *вол*» различием аллитераций на *к* и на *в* передана разница между быстрым скаканием коня и медленными движениями вола. Та же медлительность движений верблюда в следующем стихе передана также аллитерацией на *в*: «И *св*оего *в*ерблюда *в*ел». Два последних стиха своей связностью, своими цезурами, выбором полногласного слова «Эол» и полурифмами: «неб*ес* — жил*ец*», дают впечатление небесного простора:

Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец!

«Медный всадник» — одна сплошная звукопись. Следовало бы выписать каждый стих повести, чтобы раскрыть богатство звуковых сочетаний и звуковой изобразительности, скрытой в ней. Не будем уже говорить о поразительном, по звукописи, изображении скачки «Медного всадника» по потрясенной мостовой:

Как будто *гр*ома *гр*охотанье,
Тяжело-*зв*он*к*ое *ск*а*к*анье
*П*о *пот*рясенной мос*т*овой...
И озаре*н* лу*н*ою блед*н*ой,
*Пр*остер*п*и *р*уку *в* вышине,
За *н*им *н*есется *В*сад*н*ик *М*ед*н*ый
*Н*а *зв*он*к*о-с*к*ачущем *к*о*н*е...
И *в*о *в*сю ночь, бе*з*умец *б*ед*н*ый,
Куда стопы ни обращал,
За *н*им *п*о*в*сюду *В*сад*н*ик *М*ед*н*ый
С *тя*желым *т*о*п*о*т*ом *ск*а*к*ал...

Но и помимо этого знаменитого места, каждый образ, каждая мысль, каждая картина повести находит свое полное выражение в самых звуках стиха. Мы встречаем здесь богатые аллитерации: «*стр*огий, *стр*ойный вид», «прозрачный *с*умрак, *б*леск *б*езлунный», «и блеск, и шум, и г*ов*ор бал*ов*», «*ст*ояли *ст*огны озерами» и т. п.; аллитерации более глубокие: «с *р*азбега стекла *б*ьют ко*р*мой», «как *в*етер, буйно за*вы*вая», «дождь капал, *в*етер *вы*л у*ны*ло», «*пл*ескал на *при*стань; *ро*пща *п*ени», «а в сем *к*оне *какой огонь*», «уздой *ж*елезной» и т. д. Находим наряду с аллитерациями почти звукоподражания, как, например, «*тв*оей *тв*ер*д*ы*ни* *дым* и *гром*» или эти изумительные строки:

Ши*пен*ье *пен*истых *б*окалов
И *пу*нша *пл*амень го*лу*бой.

Если сопоставить с этим, что «Медный всадник» (при всей глубине идеи, положенной в его основание) в то же время является вообще замечательнейшим созданием Пушкина по совершенству стиха, придется признать повесть венцом всех созданий великого поэта. Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и так свободно, как именно в «Медном всаднике». Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая ими совершенно неожиданное движение стиху. Нигде у Пушкина рифмы не звучат так естественно и вместе с тем не способствуют в такой мере яркости образов и картин, как в «петербургской повести». Наконец, именно в стихах «Медного всадника» Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками: словесная инструментовка достигает здесь того идеала, о котором только мечтают поэты наших дней. Можно сказать, что в «Медном всаднике», как и в других стихотворениях последних лет жизни, Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще.

1915

ГАВРИИЛИАДА

I

В бумагах Пушкина сохранился такой набросок, относящийся к началу 30-х годов:

На это скажут мне с улыбкою неверной:
«Смотрите, вы поэт — уклонный, лицемерный,
Вы нас морочите. Вам слава не нужна?
Смешной и суетной вам кажется она?
Зачем же пишете?» — Я? для себя! — «За что же
Печатаете вы?» — Для денег! — «Ах, мой боже!
Как стыдно!» — Почему ж...

Раньше, в 1824 году, Пушкин высказал ту же мысль в письме к кн. П. Вяземскому (8 марта): «Я пишу для себя, а печатаю для денег», и повторял ее не раз в других письмах, в «Разговоре Книгопродавца с Поэтом», в «Родословной моего героя».

И действительно, Пушкин всю жизнь оставался верен этому афоризму: «Пишу для себя, печатаю для денег», притом не только второй его половине, но и первой. Пушкин продавал («бросал толпе, рабыне суеты») лишь «плоды» своего труда, а не самый труд, и в этом смысле называл свою лиру «свободной». Начиная новое произведение, Пушкин никогда не задумывался над тем, напечатает ли он его, или принужден будет оставить в своих тетрадях и сообщить лишь близким друзьям. Известно, что даже «Евгения Онегина» Пушкин начал без надежды увидеть его в печати и тогда писал кн. Вяземскому: «О печати и думать нечего», брату: «Бируков ее (поэмы) не увидит», А. А. Бестужеву: «Если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге».

Число стихотворений Пушкина, не напечатанных при его жизни, огромно. Здесь есть и лирические строфы, слишком интимные для печати, и эпиграммы, слишком для нее колкие, и политические оды, слишком вольные, и целые поэмы. Замечательно, что художественный уровень этих произведений нисколько не ниже, чем стихов, предназначавшихся для широкого распространения. Пушкин работал над теми своими стихами, которых он мог остаться единственным читателем, теми же самыми методами, с тем же упорством и вниманием, как и над всеми другими своими созданиями, и по праву применял он к себе стихи Андрэ Шенье:

без отзыва утешно я пою,
И тайные стихи обдумывать люблю.

Только этим правилом «пишу для себя», только этой любовью «обдумывать тайные стихи» можно объяснить создание «Гавриилиады», поэмы, печатать которую полностью не решаются и теперь, через семьдесят лет после смерти Пушкина, и самое существование которой едва не повлекло за собой тяжкие беды для автора. Черновых «Гавриилиады» до нас не дошло (они были, вероятно, истреблены Пушкиным), но мы знаем, что такие плавные, безукоризненные стихи давались Пушкину только после упорной работы, и мы не можем сомневаться, что существовало два или три варианта поэмы, прежде чем она приняла свой окончательный вид. В тот самый год (1822), когда Пушкин писал в одном письме: «На конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог, и продаю с барышом»,— он же работал над поэмой, которую, кончив, не мог продать ни за грош и которую сам признавал «опасными стихами». Нужно ли большее доказательство, что искренно были написаны стихи о поэте:

Твой труд
Тебе награда; им ты дышишь...

II

«Гавриилиада» занимает среди сочинений Пушкина особое положение, так как автор принужден был от нее отречься.

В июне 1828 года дворовые люди некоего штабс-капитана Митькова донесли петербургскому митрополиту,

что «господин их развращает их в понятиях православной веры», читая им по рукописи «развратное сочинение под заглавием Гавриилиады». При доносе была приложена и рукопись поэмы. Дело было доведено до государя, который повелел вести его генерал-губернатору и образовать для разбора особую комиссию из гр. В. Кочубея, гр. П. Толстого и кн. А. Голицына.

К ответу вскоре был привлечен и Пушкин, потому ли, что на рукописи стояло его имя, или потому, что на него, как на автора поэмы, указал Митьков. При первом допросе, в августе 1828 года, Пушкину были поставлены вопросы: а) им ли была писана поэма «Гавриилиада»? б) в котором году? в) имеет ли он у себя оную? Пушкин, как указано в официальном «деле», на эти вопросы «решительно отвечал, что сия поэма писана не им, что он в первый раз видел ее в лицее в 1815 или 1816 году и переписал ее, но не помнит, куда девал сей список, и что с того времени он не видел ее».

Этот ответ не удовлетворил государя, и он повелел Толстому вновь призвать Пушкина и спросить у него: «От кого получил он в 15-м или 16-м году, находясь в лицее, упомянутую поэму, изъяснив, что открытие автора уничтожит всякое сомнение по поводу обращающихся экземпляров сего сочинения под именем Пушкина». Ответ Пушкина на этот новый вопрос дошел до нас в подлиннике; вот он:

«1828 года, августа 19, нижеподписавшийся 10 класса Александр Пушкин вследствие высочайшего повеления, объявленного г. главнокомандующим в С.-Петербурге и Кронштадте, был призван к с.-петербургскому военному губернатору, спрашиваем, от кого именно получил поэму под названием Гавриилиада, показал: — Рукопись ходила между офицерами гусарского полка, но от кого из них именно я достал оную, я никак не упомню. Мой же список сжег я, вероятно, в 20-м году. Осмеливаюсь прибавить, что ни в одном из моих сочинений, даже из тех, в коих я наиболее раскаиваюсь, нет следов духа безверия или кощунства над религиею. Тем прискорбнее для меня мнение, приписывающее мне произведение жалкое и постыдное».

28 августа ответ Пушкина был доложен государю. На докладе, со слов государя, рукою Бенкендорфа написано такое решение: «Гр. Толстому призвать Пушкина к себе

и сказать ему моим именем, что, зная лично Пушкина, я его слову верю. Но желаю, чтобы он помог правительству открыть, кто мог сочинить подобную мерзость и обидеть Пушкина, выпуская оную под его именем». После этого Пушкин был призван к допросу в третий раз.

Дальнейший ход дела изложен в протоколе комиссии от 7 октября так: «Главнокомандующий в С.-Петербурге и Кронштадте, исполнив вышеупомянутую собственноручную его величества отметку, требовал от Пушкина, чтобы он, видя такое к себе благоснисхождение его величества, не отговаривался от объявления истины, и что Пушкин по довольном молчании и размышлении спрашивал: позволено ли будет ему написать прямо государю императору, и получив на сие удовлетворительный ответ, тут же написал к его величеству письмо и, запечатав оное, вручил графу Толстому. Комиссия положила, не раскрывая письма сего, представить оное его величеству, донося и о том, что графом Толстым комиссии сообщено».

Содержание письма Пушкина к государю в точности неизвестно. Но «дело» после этого письма было прекращено.

Заметим еще, что Пушкин во время хода этого дела, 1 сентября, писал в частном письме кн. П. Вяземскому: «Ты зовешь меня в Пензу, а того и гляди, что я поеду далее,— «Прямо, прямо на восток». Мне навязалась на шею преглупая штука. До правительства дошла, наконец, Гавриилиада; приписывают ее мне; донесли на меня, и я, вероятно, отвечу за чужие проказы, если кн. Дм. Горчаков не явится с того света отстаивать права на свою собственность. Это да будет между нами».

III

Итак, Пушкин несколько раз определенно отрекся от «Гавриилиады» и даже указал, как на ее автора, на другое лицо.

Можно ли верить этому отречению? — Решительно нет.

Есть известие, что у кн. Вяземского была полная рукопись «Гавриилиады», писанная Пушкиным, но сохранилась ли она, неизвестно. Зато есть автограф даже более убеди-

тельный: программа этой поэмы, составленная Пушкиным, как составлял он обычно программы и других своих больших произведений. Рукопись руки Пушкина можно было бы выдавать за список, сделанный им с чужого оригинала, но одно существование этой программы в кишиневской тетради уже неопровержимо доказывает принадлежность «Гавриилиады» Пушкину.

Затем в той же кишиневской тетради Пушкина есть набросок стихотворения, которое нельзя истолковать иначе, как намеками на «Гавриилиаду». Среди бессвязных, недоконченных строф мы читаем здесь такие стихи:

Прими в залог воспоминанья
Мои *заветные* стихи...
И под печатью *потаенной*
Прими *опасные* стихи...
Не удивляйся, милый друг,
Ее *израильскому* платью...
Вот Муза, резвая болтунья,
Которую ты так любил.
Она раскаялась, шалунья,
Придворный тон ее пленил...
Ее всевышний осенил
Своей небесной благодатью,
Она духовному занятью
Опасной жертвует игрой...

В этих набросках еще трудно уловить общий остов слагавшегося стихотворения, но основная мысль его совершенно ясна: это обращение, envoi к кому-то (кн. Вяземскому? Н. С. Алексееву?) при посылке «Гавриилиады».

Автор «Гавриилиады» в конце поэмы называет себя:

Друг демона, повеса и предатель.

Выражения эти вполне подходят к Пушкину. «Предателем», т. е. предателем в любви, мог назвать себя Пушкин, вспоминая «коварные старанья преступной юности своей», «повесой» называл он себя и в других стихотворениях, как, например, «а я, повеса вечно праздный», «другом демона» был он как друг А. Н. Раевского.

Кн. П. А. Вяземский, 10 декабря 1822 года, посылая А. И. Тургеневу значительный отрывок из «Гавриилиады», писал про нее вполне определенно, как про поэму Пушкина: «*Пушкин* прислал мне одну *свою* прекрасную шалость».

Уже всех этих «формальных» и «документальных» доказательств совершенно достаточно, чтобы установить авторство Пушкина [1].

Но, быть может, еще убедительнее доказательства, так сказать, внутренние, почерпаемые из самой поэмы, ее строения, ее языка.

Форма «Гавриилиады» вполне соответствует обычным формам поэм Пушкина, с фабулой, развивающейся сжато и быстро, со смелыми лирическими отступлениями, при необыкновенной стройности составных частей. Стих «Гавриилиады» — прозрачный, кристальный стих Пушкина, тайной которого владел он один и «подделать» который мог бы только поэт, не уступающий Пушкину по дарованию. Образы поэмы четки и ярки, эпитеты точны и обдуманны, многие отдельные места поистине составляют драгоценные жемчужины русской поэзии.

Наконец, весь стиль, вся манера в «Гавриилиаде» чисто пушкинские. Вот несколько примеров.

Пушкин любил называть глаза — «томными» или «внимательными». Мы читаем у него: «И *томных* дев устремлены на вас *внимательные* очи», или: «Их *томный* взор, приветный лепет». В «Гавриилиаде» соответственно этому:

Но что же так волнует и манит
Ее к себе *внимательные* очи.

Высокий стан, взор *томный* и стыдливый.

Вообще слово «томный» встречается у Пушкина очень часто; столь же часто встречается оно и в «Гавриилиаде». Вот еще пример:

И нежилась на ложе *томной* лени.

(Этот стих к тому же напоминает другой, из стихотворения «Желание»: «Душой заснуть на ложе мирной лени».)

---

[1] Есть еще известие, будто несколько стихов «Гавриилиады» предназначались потом для стихотворения «19 октября 1825 года» (см.: Грот, Пушкин, 2-е изд., стр. 280). Но известие это, сообщаемое одним С. Д. Комовским, по справедливости подвергается сомнению. Полагают, что Комовский, огорченный тем, что Пушкин ни разу не упомянул его имени в своих стихах, попытался сам пополнить этот пробел и смастерил из стихов «Гавриилиады» будто бы новую, пропущенную строфу «19 октября 1825 года» (см.: Сочинения Пушкина, изд. Ефремова, том VIII, стр. 223).

Пушкин любил «красоте» придавать эпитет «стыдливый». Например: «Она покоится *стыдливо* в красе торжественной своей»; «*Стыдливо*-холодна, восторгу моему едва ответствуешь». В «Гавриилиаде» читаем:

И к радостям, на ложе наслаждений,
Стыдливую склонили красоту.

В послании Н. С. Алексееву Пушкин упоминает «*докучливую* мать»; тот же эпитет встречается и в «Гавриилиаде»:

При матери *докучливой* и строгой.

В «Бахчисарайском фонтане» есть стих: «Язык *мучительных страстей*». В «Гавриилиаде» это выражение повторяется буквально:

.. тайный глас *мучительных страстей*.

В «Руслане и Людмиле» есть выражение. «*Любви* готовятся *дары*»; в «Гавриилиаде» сказано почти так же:

Его *любви* готовя новый *дар*.

Таких же параллелей можно было бы привести немало. Вот еще несколько выражений «Гавриилиады», которые трудно не признать «пушкинскими»:

И снова ждет *пленительного сна*.

———

В те дни, когда от *огненного взора*
Мы чувствуем волнение в крови.

———

Когда тоска *обманчивых желаний*
Объемлет нас...

———

Скучна была их *дней однообразность*.
В объятиях *ленивой тишины*.

———

И счастлива в *прелестной наготе*.

Можно утверждать одно: если «Гавриилиада» написана не Пушкиным, то одновременно с ним жил в России другой, равный ему по дарованию поэт, обладавший к тому же поразительным даром имитации.

IV

Как же должны мы относиться к отречению Пушкина от своей поэмы?

Прежде всего надо вспомнить положение Пушкина в то время, когда возникло дело о «Гавриилиаде» (август 1828 г.). Не прошло еще и двух лет, как Пушкин был возвращен из ссылки. Ему были очень памятны месяцы, «высиженные глаз на глаз со старой няней, в Михайловском». Правительство имело немало поводов смотреть на него косо. Летом 1827 года разыгралось дело о стихах «Андрей Шенье». В октябре того же года наделала шуму встреча Пушкина с Кюхельбекером.

С другой стороны, незадолго перед тем Пушкин впервые повстречался с Н. Н. Гончаровой. Новая, могущественная любовь наполняла его душу. Новые надежды встали перед его воображением. Вместе с тем Пушкин был уже далек от неверия своей юности. Близились годы религиозных раздумий, приведших к таким стихотворениям, как «Отцы-пустынники», «Как с древа сорвался», «Галуб». В 1828 году Пушкин был уже автором «Бориса Годунова», уже создавал «Полтаву».

И вдруг на него падает обвинение, что он — автор кощунственной поэмы, которую государь называет «мерзостью», обвинение в преступлении против первых параграфов нашего законодательства. Что могло грозить Пушкину? только ли немилость двора? а может быть, и в самом деле — поездка «прямо на восток», «рудники сибирские»! Во всяком случае все здание некоторого спокойствия и некоторой независимости, воздвигнутое с таким трудом, рушилось. Рушилась и надежда на брак с Н. Н. Гончаровой.

Вероятно, под влиянием таких невеселых дум Пушкин и писал тогда:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне.
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Пушкин не сохранил «презренья» к судьбе, не понес ей навстречу «непреклонность» своей «гордой юности». Он попытался обмануть своих судей, «отпирался» (по

выражению кн. А. Н. Голицына), сваливал свою вину на другого — сначала на каких-то «офицеров гусарского полка», потом (письмо к кн. Вяземскому) на кн. Д. П. Горчакова. И только, так сказать, «припертый к стене» явно выраженным недоверием государя — решил, наконец, прибегнуть к его великодушию.

Первое уверение Пушкина, что он получил «Гавриилиаду» в лицее, в 1815 или 1816 году от офицеров гусарского полка, не заслуживает опровержения. До 1815 года, т. е. до подвига, совершенного самим Пушкиным, никто не мог написать такой поэмы по-русски: не существовало для того ни языка, ни стиха.

Столь же неправдоподобно и уверение, что автор «Гавриилиады» — кн. Д. П. Горчаков. Хотя сам Пушкин хвалил в его сатирах «слога чистоту» («Городок»), но стих Горчакова во всех его подлинных произведениях, характерный допушкинский стих, даже более близкий к стиху XVIII века, чем к стиху Жуковского и Батюшкова.

Кроме того, Пушкин не мог серьезно уверять кн. Вяземского, что автор «Гавриилиады» — кн. Горчаков, когда сам послал кн. Вяземскому «Гавриилиаду» как «*свою* шалость». То место в письме Пушкина, где говорится о кн. Горчакове, нельзя счесть не чем иным, как косвенным предупреждением кн. Вяземскому: опровергать в обществе слухи об авторстве Пушкина. Опасаясь обычной в те дни перлюстрации писем, Пушкин не решился выразиться определеннее, но кн. Вяземский понял его и писал ему в ответ: «Сердечно жалею о твоих хлопотах по поводу «Гавриила», но надеюсь, что последствий худых не будет».

Заметим, что, намекая как на автора «Гавриилиады» именно на кн. Горчакова, Пушкин поступал очень осторожно. Горчаков и ранее был известен, как автор разных нецензурных стихов. Новая такая поэма не изменяла ничего в его худой или доброй славе. Лично же кн. Горчакову никаких неприятностей угрожать не могло: он был уже вне земного суда, так как скончался четыре года назад, в 1824 году.

Что касается письма Пушкина, которое было передано государю нераспечатанным, то, как мы говорили, содержание его неизвестно. Возможны два предположения: Пушкин в этом письме называл или того же кн. Д. П. Горча-

кова, или себя. Есть косвенное указание в пользу второго предположения.

В программе записок, продиктованной кн. А. Н. Голицыным, членом комиссии по разбору дела о «Гавриилиаде» и лицом очень близким к Николаю Павловичу, под 30 декабря 1837 года записано следующее: «Гавриилиада» Пушкина. Отпирательство Пушкина. Признание. Обращение с ним государя. Важный отзыв самого князя, что не надобно осуждать умерших». Последние слова добавлены тем лицом, которому кн. А. Н. Голицын диктовал свою программу.

Кн. Голицын, по положению своему, мог знать лично от государя содержание письма Пушкина. Только это, неизвестное нам письмо Пушкина и могло быть тем «признанием», о котором говорит Голицын: все другие показания Пушкина были именно «отпирательством». Заключительный «отзыв князя» можно истолковать так: он желал оставить себе напоминание (на то время, когда будет обрабатывать свою «программу»), что не должно осуждать уже покойного (1837) Пушкина за проступок его молодости.

Если в письме к государю Пушкин действительно назвал автором «Гавриилиады» себя, с него до некоторой степени снимается и обвинение в сознательной лжи, которое очень многим казалось несовместным с образом Пушкина.

V

Время написания «Гавриилиады» определяется тем, что программа ее написана среди чернового наброска послания к Чаадаеву, помеченного 6 апреля 1821 года. В декабре 1822 года «Гавриилиада» была уже в руках кн. Вяземского. Таким образом, «Гавриилиада» была создана с половины 1821 по конец 1822 года.

За это время в поэзии Пушкина встречается целый ряд созданий, одетых в «израильское платье», целый ряд образов, почерпнутых из библии. Тогда были написаны: «Десятая заповедь», переводы из «Песни песней», «Еврейке», «Свободы сеятель пустынный» и наброски «адской поэмы», действие которой должно было происходить в аду. Судя по этим стихам, надо заключить, что тогда среди «цариц сердца» у Пушкина была какая-то еврейка, к которой и

относится обращение «моя Ревекка». Возможно, что и вся «Гавриилиада» обращена к ней, по крайней мере так позволяют думать стихи:

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась
И по лицу румянец пробежал?
Я не тебя, Марию описал.
Ах, милая, ты, право, обманулась.

Несколько позже (в начале 1824 года) Пушкин в письме, послужившем поводом к его ссылке, писал: «Читаю Библию, святой дух иногда мне по сердцу...»

Литературные образцы для «Гавриилиады» Пушкин мог найти в поэмах на библейские сюжеты любимца своей юности Парни. Отдельные стихи «Гавриилиады» довольно близко напоминают некоторые места этих поэм.

«Гавриилиада» написана пятистопным ямбом, притом пятистопным ямбом первого периода пушкинского творчества. До 1830 года Пушкин в пятистопном ямбе всегда строго соблюдал *мужскую цезуру после второй стопы*. Так написаны стихотворения «Желание» (1821), «19 октября» (1825), перевод отрывка «Девственницы» (1825), «Я вас любил» (1829), эпиграммы на Каченовского (1829), весь «Борис Годунов» и вся «Гавриилиада». В «Домике в Коломне» Пушкин сам говорил:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.

Но, начиная с 1830 года, Пушкин начинает позволять себе некоторые вольности в этом стихе. Не только он допускает *женскую* цезуру после второй стопы (единичные примеры чего встречаются у него и раньше), но и цезуру после третьей стопы и даже стихи без определенной цезуры. Таких стихов сколько угодно: в отрывке «В начале жизни», в драмах 1830 года, в «Русалке» и в том самом «Домике в Коломне», в котором прославляется «в пятистопной строчке цезура на второй стопе». Вот несколько примеров:

Но видом величавая жена. («В начале жизни».)

Другой женообразный, сладострастный. (Jbid.)

Ведь рифмы запросто со мной живут. («Домик в Коломне».)

Из мелкой сволочи вербуют рать. (Jbid.)

Он сутки замертво лежал, и вряд ли. («Скупой рыцарь».)

Мне дам и герцога. Проклятый граф. (Jbid.)

Ребенком будучи, когда высоко. («Моцарт и Сальери».)

Последней в Андалузии крестьянки. («Каменный гость».)

Да подговаривать вас, бедных дур. («Русалка».)

Этот список из стихов 1830—1837 годов можно было бы сделать очень длинным. Напротив, до 1830 года у Пушкина пятистопные ямбические стихи без мужской цезуры на второй стопе составляют величайшее исключение. Если мы не ошибаемся, во всем «Борисе Годунове» только один подобный стих;[1] в «Гавриилиаде» — ни одного, и это может служить лишним доказательством, что ее автор — Пушкин.

История распространения «Гавриилиады» среди читателей еще не изучена. Если в письме к А. А. Бестужеву под «Благовещением» разумеется именно «Гавриилиада», надо будет признать, что Пушкин сам сообщил свою поэму по меньшей мере двум лицам: кн. Вяземскому и А. Бестужеву. То обстоятельство, что «Гавриилиада» оказалась в руках штабс-капитана Митькова, человека вообще чуждого литературе, доказывает, что поэма в 20-х годах получила уже широкое распространение. В позднейшие годы жизни Пушкин (так рассказывает кн. Вяземский) не терпел даже упоминания о «Гавриилиаде» в своем присутствии.

1908. 1918

---

[1] В «Борисе Годунове»:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре. (Сц. IV.)

МЕДНЫЙ ВСАДНИК

1. ИДЕЯ ПОВЕСТИ

1

Первое, что поражает в «Медном всаднике», это — несоответствие между фабулой повести и ее содержанием.

В повести рассказывается о бедном, ничтожном петербургском чиновнике, каком-то Евгении, неумном, неоригинальном, ничем не отличающемся от своих собратий, который был влюблен в какую-то Парашу, дочь вдовы, живущей у взморья. Наводнение 1824 года снесло их дом; вдова и Параша погибли. Евгений не перенес этого несчастья и сошел с ума. Однажды ночью, проходя мимо памятника Петру I, Евгений, в своем безумии, прошептал ему несколько злобных слов, видя в нем виновника своих бедствий. Расстроенному воображению Евгения представилось, что Медный всадник разгневался на него за это и погнался за ним на своем бронзовом коне. Через несколько месяцев после того безумец умер.

Но с этой несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы вовсе ей не соответствующие. Прежде всего ей предпослано обширное «Вступление», которое вспоминает основание Петром Великим Петербурга и дает, в ряде картин, весь облик этого «творения Петра». Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт очень неохотно и скупо

говорит о Евгении и Параше, но много и с увлечением — о Петре и его подвиге. Преследование Евгения Медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом, в повесть введен элемент сверхъестественного. Наконец, отдельные сцены повести рассказаны тоном приподнятым и торжественным, дающим понять, что речь идет о чем-то исключительно важном.

Все это заставило критику, с ее первых шагов, искать в «Медном всаднике» второго, внутреннего смысла, видеть в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух начал. Было предложено много разнообразнейших толкований повести, но все их, как нам кажется, можно свести к трем типам.

Одни, в их числе Белинский, видели смысл повести в сопоставлении коллективной воли и воли единичной, личности и неизбежного хода истории. Для них представителем коллективной воли был Петр, воплощением личного, индивидуального начала — Евгений. «В этой поэме,— писал Белинский,— видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства, что за него историческая необходимость, и что его взгляд на нас есть уже его оправдание... Эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя». С этой точки зрения из двух столкнувшихся сил прав представитель «исторической необходимости», Петр.

Другие, мысль которых всех отчетливее выразил Д. Мережковский, видели в двух героях «Медного всадника» представителей двух изначальных сил, борющихся в европейской цивилизации: язычества и христианства, отречения от своего *я* в боге и обожествления своего *я* в героизме. Для них Петр был выразителем личного начала,

героизма, а Евгений — выразителем начала безличного, коллективной воли. «Здесь (в «Медном всаднике»),— пишет Мережковский,— вечная противоположность двух героев, двух начал: Тазита и Галуба, старого Цыгана и Алеко, Татьяны и Онегина... С одной стороны, малое счастье малого, неведомого коломенского чиновника, напоминающего смиренных героев Достоевского и Гоголя, с другой — сверхчеловеческое видение героя... Какое дело гиганту до гибели неведомых? Не для того ли рождаются бесчисленные, равные, лишние, чтобы по костям их великие избранники шли к своим целям?.. Но что, если в слабом сердце ничтожнейшего из ничтожных, «дрожащей твари», вышедшей из праха, в простой любви его откроется бездна, не меньшая той, из которой родилась воля героя? Что, если червь земли возмутится против своего бога?.. Вызов брошен. Суд малого над великим произнесен: «Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!» Вызов брошен, и спокойствие горделивого истукана нарушено... Медный всадник преследует безумца... Но вещий бред безумца, слабый шепот его возмущенной совести уже не умолкнет, не будет заглушен подобным грому грохотаньем, тяжелым топотом Медного всадника». С своей точки зрения Мережковский оправдывает Евгения, оправдывает мятеж «малых», «ничтожных»: восстание христианства на идеалы язычества.

Третьи, наконец, видели в Петре воплощение самодержавия, а в «злобном» шепоте Евгения — мятеж против деспотизма.

Новое обоснование такому пониманию «Медного всадника» дал недавно проф. И. Третьяк [1], показавший зависимость повести Пушкина от сатир Мицкевича «Ustęp». Сатиры Мицкевича появились в 1832 году и тогда же стали известны Пушкину. В бумагах Пушкина нашлись собственноручно сделанные им списки нескольких стихотворений из этих сатир [2]. Целый ряд стихов «Медного всадника» оказывается то распространением стихов Мицкевича, то как бы ответом на них. Мицкевич изобразил северную столицу слишком мрачными красками; Пушкин ответил

---

[1] Józef Tretiak, Mickiewicz i Puszkin, Warszawa, 1906. Мы пользовались изложением г. С. Брайловского («Пушкин и его современники», вып. VII).

[2] Московский Румянцевский музей. Тетрадь № 2373.

апологией Петербурга. Сопоставляя «Медного всадника» с сатирой Мицкевича «Oleszkiewicz», видим, что он имеет с ней общую тему — наводнение 1824 года, и общую мысль: что за проступки правителей несут наказание слабые и невинные подданные. Если сопоставить «Медного всадника» со стихами Мицкевича «Pomnik Piotra Wielkiego», мы найдем еще более важное сходство: у Мицкевича «поэт русского народа, славный песнями на целой полуночи» (т. е. сам Пушкин), клеймит памятник названием «каскад тиранства»; в «Медном всаднике» герой повести клянет тот же памятник. В примечаниях к «Медному всаднику» дважды упомянуто имя Мицкевича и его сатиры, причем «Oleszkiewicz» назван одним из лучших его стихотворений. С другой стороны, и Мицкевич в своих сатирах несколько раз определенно намекает на Пушкина, как бы вызывая его на ответ.

Проф. Третьяк полагает, что в сатирах Мицкевича Пушкин услышал обвинение в измене тем «вольнолюбивым» идеалам молодости, которыми он когда-то делился с польским поэтом. Упрек Мицкевича в его стихах «Do przyjaciół Moskali», обращенный к тем, кто «подкупленным языком славит торжество царя и радуется мукам своих приятелей», Пушкин должен был отнести и к себе. Пушкин не мог смолчать на подобный укор и не захотел ответить великому противнику тоном официально-патриотических стихотворений. В истинно-художественном создании, в величавых образах высказал он все то, что думал о русском самодержавии и его значении. Так возник «Медный всадник».

Что же гласит этот ответ Пушкина Мицкевичу? Проф. Третьяк полагает, что как в стихах Мицкевича «Pomnik Piotra Wielkiego», так и в «петербургской повести» Пушкина — европейский индивидуализм вступает в борьбу с азиатской идей государства в России. Мицкевич предсказывает победу индивидуализма, а Пушкин — его полное поражение. И ответ Пушкина проф. Третьяк пытается пересказать в таких словах: «Правда, я был и остаюсь провозвестником свободы, врагом тирании, но не явился ли бы я сумасшедшим, выступая на открытую борьбу с последней? Желая жить в России, необходимо подчиниться всемогущей идее государства, иначе она будет меня преследовать, как безумного Евгения».

Таковы три типа толкований «Медного всадника».

Нам кажется, что последнее из них, которое видит в Петре воплощение самодержавия, должно быть всего ближе к подлинному замыслу Пушкина. Пушкину не свойственно было олицетворять в своих созданиях такие отвлеченные идеи, как «язычество» и «христианство» или «историческая необходимость» и «участь индивидуальностей». Но, живя последние годы

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора,

он не мог не задуматься над значением самодержавия для России. На те же мысли должны были его навести усердные его занятия русской историей и особенно историей Петра Великого. Убедительными кажутся нам и доводы проф. Третьяка о связи между «Медным всадником» и сатирами Мицкевича. Впрочем, и помимо этих сатир, Пушкин не мог не знать, что его сближение с двором многими, и даже некоторыми из его друзей, истолковывается как измена идеалам его юности. Еще в 1828 году Пушкин нашел нужным отвечать на такие упреки стансами:

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю...

Кроме того, понимание Петра в «Медном всаднике», как воплощения, как символа самодержавия,— до некоторой степени включает в себя и другие толкования повести. Русское самодержавие возникло в силу «исторической необходимости». К самодержавию царей московских с неизбежностью вел весь ход развития русской истории. В то же время самодержавие всегда было и обожествлением личности. Петра Великого Ломоносов открыто сравнивал с богом. Богом называли современники еще Александра I. Мятеж личности против самодержавия невольно становится мятежом против «исторической необходимости» и против «обожествления личности».

Но, присоединяясь к основным взглядам проф. Третьяка, мы решительно не принимаем его выводов. Видя вместе с ним в «Медном всаднике» ответ Пушкина на упреки Мицкевича, мы понимаем этот ответ иначе. Мы полагаем, что сам Пушкин влагал в свое создание совершенно не тот смысл, какой хотят в нем прочесть.

2

Если присмотреться к характеристике двух героев «Медного всадника», станет явным, что Пушкин стремился всеми средствами сделать одного из них — Петра — сколько возможно более «великим», а другого — Евгения — сколько возможно более «малым», «ничтожным». «Великий Петр», по замыслу поэта, должен был стать олицетворением мощи самодержавия в ее крайнем проявлении; «бедный Евгений» — воплощением крайнего бессилия обособленной, незначительной личности.

Петр Великий принадлежал к числу любимейших героев Пушкина. Пушкин внимательно изучал Петра, много о нем думал, посвящал ему восторженные строфы, вводил его как действующее лицо в целые эпопеи, в конце жизни начал работать над обширной «Историей Петра Великого». Во всех этих изысканиях Петр представлялся Пушкину существом исключительным, как бы превышающим человеческие размеры. «Гений Петра вырывался за пределы своего века», — писал Пушкин в своих «Исторических замечаниях» 1822 года. В «Пире Петра Великого» Петр назван «чудотворцем-исполином». В «Стансах» его душе придан эпитет «всеобъемлющей». На полях Полтавы Петр —

Могущ и радостен, как бой.
. . . .
. . . Лик его ужасен...
Он весь, как божия гроза.

В «Моей родословной» одарен силой почти сверхъестественной тот,

Кем наша двинулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Корме родного корабля.

Однако Пушкин всегда видел в Петре и крайнее проявление самовластия, граничащее с деспотизмом. «Петр I *презирал человечество*, может быть, более, чем Наполеон», — писал Пушкин в «Исторических замечаниях». Тут же добавлено, что при Петре Великом в России было «всеобщее рабство и безмолвное повиновение». Петр Великий «одновременно Робеспьер и Наполеон, воплощенная *революция*», — писал Пушкин в 1831 году. В «Материалах для истории Петра Великого» Пушкин на каждом шагу называет указы Петра то «жестокими», то «варварскими», то «тиранскими». В тех же «Материалах» читаем: «Сенат и синод подносят

ему титул: отца отечества, всероссийского императора и Петра Великого. *Петр недолго церемонился и принял их*». Вообще в этих «Материалах» Пушкин, упоминая бегло о тех учреждениях Петра, которые суть «плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости»,— усердно выписывает те его указы, по поводу которых ему приходится говорить о «своевольстве и варварстве», о «несправедливости и жестокости», о «произволении самодержца».

В «Медном всаднике» те же черты мощи и самовластия в образе Петра доведены до последних пределов.

Открывается повесть образом властелина, который в суровой пустыне задумывает свою борьбу со стихиями и с людьми. Он хочет безлюдный край обратить в «красу и диво полнощных стран», из топи болот воздвигнуть пышную столицу и в то же время для своего полуазиатского народа «в Европу прорубить окно». В первых стихах нет даже имени Петра, сказано просто:

На берегу пустынных волн
Стоял *Он*, дум великих полн[1].

Петр не произносит ни слова, он только думает свои думы,— и вот, словно чудом, возникает

юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат.

Пушкин усиливает впечатление чудесного, делая ряд параллелей того, что было и что стало:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там,
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся.
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

---

[1] В первоначальном варианте «Вступления» читаем:
На берегу варяжских волн
Стоял, задумавшись глубоко,
Великий Петр. Пред ним широко... и т. д.

В одном черновом наброске этих стихов, после слов о «финском рыболове», есть у Пушкина еще более характерное восклицание:

. . . . дух Петров
Сопротивление природы![1]

С этими словами надо сблизить то место в повести «Арап Петра Великого», где описывается Петербург времен Петра. «Ибрагим,— рассказывает Пушкин,— с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болот *по манию самодержавия*. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли *победу человеческой воли над сопротивлением стихий*». Очевидно, и в стихах «Медного всадника» Пушкин первоначально хотел повторить мысль о победе над «сопротивлением стихий» — человеческой, державной воли.

«Вступление» после картины современного Пушкину Петербурга, прямо названного «*творением* Петра», заканчивается торжественным призывом к стихиям — примириться со своим *поражением* и со своим *пленом*.

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И *побежденная* стихия:
Вражду и *плен* старинный свой
Пусть волны финские забудут...

Но Пушкин чувствовал, что исторический Петр, как ни преувеличивать его обаяние, все же останется только человеком. Порою из-под облика полубога будет неизбежно выступать облик просто «человека высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, который, облокотясь на стол, читает гамбургские газеты» («Арап Петра Великого»). И вот, чтобы сделать своего героя чистым воплощением самодержавной мощи, чтобы и во внешнем отличить его ото всех людей, Пушкин переносит действие своей повести на сто лет вперед («Прошло сто лет...») и заменяет самого Петра — его изваянием, его идеальным образом. Герой повести — не тот Петр, который задумывал «грозить шведу» и звать к себе «в гости все флаги», но «Медный всадник» — «горделивый истукан» и прежде всего

[1] Все цитаты, как эта, так и предыдущие и последующие, основаны на самостоятельном изучении автором этой статьи рукописей Пушкина.

«кумир». Именно «кумиром», т. е. чем-то обожествленным, всего охотнее и называет сам Пушкин памятник Петра [1].

Во всех сценах повести, где является «Медный всадник», изображен он как существо высшее, не знающее себе ничего равного. На своем бронзовом коне он всегда стоит «в вышине»; он один остается спокойным в час всеобщего бедствия, когда кругом «все опустело», «все побежало», все «в трепете». Когда этот Медный всадник скачет, раздается «тяжелый топот», подобный «грома грохотанью», и вся мостовая потрясена этим скаканьем, которому поэт долго выбирал подходящее определение — «тяжело-мерное», «далеко-звонкое», «тяжело-звонкое». Говоря об этом кумире, высящемся над огражденною скалою, Пушкин, всегда столь сдержанный, не останавливается перед самыми смелыми эпитетами: это — и «властелин Судьбы», и «державец полумира», и (в черновых набросках) «страшный царь», «мощный царь», «муж Судьбы», «владыка полумира».

Высшей силы это обожествление Петра достигает в тех стихах, где Пушкин, забыв на время своего Евгения, сам задумывается над смыслом подвига, совершенного Петром:

О мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Образ Петра преувеличен здесь до последних пределов. Это уже не только победитель стихий, это воистину «властелин Судьбы». Своей «роковой волей» направляет он жизнь целого народа. Железной уздой удерживает он Россию на краю бездны, в которую она уже готова была рухнуть [2]. И сам поэт, охваченный *ужасом* перед этой

---

[1] Выражение «гигант» не принадлежит Пушкину; это — поправка Жуковского.

[2] Мы понимаем это место так: Россия, стремительно несясь вперед по неверному пути, готова была рухнуть в бездну. Ее «седок», Петр, во-время, над самой бездной, поднял ее на дыбы и тем спас. Таким образом, в этих стихах мы видим оправдание Петра и его дела. Другое понимание этих слов, толкующее мысль Пушкина как упрек Петру, который так поднял на дыбы Россию, что ей осталось «опустить копыта» только в бездне,— кажется нам произвольным. Отметим кстати, что *во всех* подлинных рукописях читается «*поднял* на дыбы», а не «*вздернул* на дыбы» (как до сих пор печаталось и печатается *во всех* изданиях).

сверхчеловеческой мощью, не умеет ответить себе, кто же это перед ним:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
. . . .
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Таков первый герой «петербургской повести». Петр, Медный всадник, полубог. Пушкин позаботился, чтобы второй герой, «бедный, бедный мой Евгений», был истинною ему противоположностью.

В первоначальном наброске «Медного всадника» характеристике второго героя было посвящено много места. Как известно, отрывок, выделенный впоследствии в особое целое под заглавием «Родословная моего героя», входил сначала в состав «петербургской повести», и не кто другой, как «мой Езерский», превратился позднее в «бедного Евгения». Именно, рассказав, как

из гостей домой
Пришел Евгений молодой,

Пушкин сначала продолжал:

Так будем нашего героя
Мы звать, затем что мой язык
Уж к звуку этому привык.
Начнем ab ovo: мой Евгений
Происходил от поколений,
Чей дерзкий парус средь морей
Был ужасом минувших дней.

Однако потом Пушкин нашел неуместным рассказывать о предках того героя, который, по замыслу повести, должен быть ничтожнейшим из ничтожных, и не только выделил в отдельное произведение все строфы, посвященные его родословной, но даже лишил его «прозвания», т. е. фамилии (в различных набросках герой «петербургской повести» назван то «Иван Езерский», то «Зорин молодой», то «Рулин молодой»). Длинная родословная заменилась немногими словами:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало...

Не довольствуясь тем, Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя. В ранних редакциях повести Евгений — еще довольно живое лицо. Пушкин говорит определенно и подробно и о его житейском положении, и о его душевной жизни, и о его внешнем облике. Вот несколько таких набросков:

Он был чиновник небогатый,
Лицом немного рябоватый.

Он был затейлив, небогат,
Собою белокур...

Он был чиновник очень бедный,
Безродный, круглый сирота.

Чиновник бедный,
Задумчивый, худой и бледный.

Он одевался нерадиво,
Всегда бывал застегнут криво
Его зеленый, узкий фрак.

Как все, он вел себя не строго,
Как все, о деньгах думал много,
И жуковский курил табак,
Как все носил мундирный фрак.

От всего этого, в окончательной обработке, остались только сведения, что «наш герой» — «где-то служит» и что «был он беден».

Характерно также, что первоначальный герой повести представлялся Пушкину лицом гораздо более значительным, нежели позднейший Евгений. Одно время Пушкин думал даже сделать из него если не поэта, то человека, как-то интересующегося литературой. В черновых набросках читаем:

Мой чиновник
Был *сочинитель* и любовник.

Как все, он вел себя не строго,
Как *мы*, писал *стихами* много.

Вместо этого, в окончательной редакции, Пушкин заставляет Евгения мечтать:

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег...

Где уже думать о сочинительстве человеку, который сам сознается, что ему недостает ума!

Точно так же первоначальный герой и на социальной лестнице стоял гораздо выше Евгения. Пушкин сначала называл его своим соседом и даже говорил о его «роскошном» кабинете:

В своем роскошном кабинете,
В то время, Рулин молодой
Сидел задумчиво...

...в то время
Домой приехал мой сосед,
Вошел в свой мирный кабинет[1].

Все эти черты постепенно изменялись. «Мирный» кабинет был заменен «скромным» кабинетом; потом вместо слов «мой сосед» появилось описательное выражение: «в том доме, где стоял и я»; наконец, жилище своего героя Пушкин стал определять, как «конурка пятого жилья», «чердак», «чулан» или словами: «живет под кровлей». В одной черновой сохранилась характерная в этом отношении поправка: Пушкин зачеркнул слова «мой сосед» и написал вместо того: «мой чудак», а следующий стих:

Вошел в свой мирный кабинет,

изменил так:

Вошел *и* отпер свой чердак.

Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот «чердак» или «чулан». В одной из ранних редакций читаем:

Вздохнув, он осмотрел чулан,
Постелю, пыльный чемодан,
И стол, бумагами покрытый,
И шкап со всем его добром;
Нашел в порядке все; потом,
Дымком своей сигары сытый,
Разделся сам и лег в постель,
Под заслуженную шинель.

---

[1] Что касается отрывка, даваемого многими изданиями как вариант стихов «Медного всадника»:

Тогда, по каменной площадке
Песком усыпанных сеней,
Взбежав по ступеням отлогим
Широкой лестницы своей... и т. д.—

то связь этих стихов с «петербургской повестью» кажется нам весьма сомнительной.

Ото всех этих сведений в окончательной редакции сохранилось только глухое упоминание:

Живет в Коломне...

да два сухих стиха:

Итак, домой пришел Евгений,
Стряхнул шинель, разделся, лег.

Даже в перебеленной рукописи, представленной на цензуру государю, оставалось еще подробное описание мечтаний Евгения, вводившее читателя в его внутренний мир и в его личную жизнь:

Жениться? Что ж? Зачем же нет?
И в самом деле? Я устрою
Себе смиренный уголок
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула, щей горшок,
Да сам большой... чего мне боле?
По воскресеньям летом в поле
С Парашей буду я гулять;
Местечко выпрошу; Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят.

Уже после просмотра рукописи царем и запрещения ее Пушкин выкинул и это место, неумолимо отымая у своего Евгения все личные особенности, все индивидуальные черты, как уже раньше отнял у него «прозванье».

Таков второй герой «петербургской повести» — ничтожный коломенский чиновник, «бедный Евгений», «гражданин столичный»,

Каких встречаете вы тьму,
От них нисколько не отличный
Ни по лицу, ни по уму[1].

В начале «Вступления» Пушкин не нашел нужным назвать по имени своего первого героя, так как достаточно о нем сказать «Он», чтобы стало ясно, о ком речь. Введя в действие своего второго героя, Пушкин также не назвал

---

[1] В такой редакции эти стихи входят в одну из рукописей «Медного всадника».

его, находя, что «прозванья нам его не нужно». Изо всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: все расплывается во что-то громадное, безмерное, «ужасное». Нет облика и у «бедного» Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных, «граждан столичных». Приемы изображения того и другого— покорителя стихий и коломенского чиновника — сближаются между собой, потому что оба они — олицетворение двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества.

3

«Вступление» повести изображает могущество самодержавия, торжествующего над стихиями, и заканчивается гимном ему:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!

Две части повести изображают два мятежа против самовластия: мятеж стихий и мятеж человека.

Нева, когда-то порабощенная, «взятая в плен» Петром, не забыла своей «старинной вражды» и с «тщетной злобою» восстает на поработителя. «Побежденная стихия» пытается сокрушить свои гранитные оковы и идет приступом на «стройные громады дворцов и башен», возникших по манию самодержавного Петра.

Описывая наводнение, Пушкин сравнивает его то с военными действиями, то с нападением разбойников:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна...

Так злодей,
С свирепой *шайкою* своей,
В село ворвавшись, ловит, режет,
Крушит и *грабит*; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..

На минуту кажется, что «побежденная стихия» торжествует, что за нее сама Судьба:

Народ
Зрит *божий гнев* и казни ждет.
Увы! *все гибнет*...

Даже «покойный царь», преемник оного покорителя стихий, приходит в смятение и готов признать себя побежденным:

На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: *«С божией стихией*
Царям не совладать»...

Однако среди всеобщего смятения есть Один, кто остается спокоен и неколебим. Это Медный всадник, державец полумира, чудотворный строитель этого города. Евгений, верхом на мраморном льве, вперяет «отчаянные взоры» в ту даль, где «словно горы», «из возмущенной глубины», встают страшные волны.

И, обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою,
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

В первоначальном наброске этого места у Пушкина было:

И прямо перед ним из вод
Возникнул медною главою
Кумир на бронзовом коне,
Неве *мятежной*[1] в тишине
Грозя недвижною рукою...

Но Пушкин изменил эти стихи. Медный всадник презирает «тщетную злобу» финских волн. Он не снисходит до того, чтобы грозить «мятежной Неве» своей простертою рукою.

Это первое столкновение бедного Евгения и Медного всадника. Случай сделал так, что они остались наедине, двое на опустелой площади, над водой, «завоевавшей все вокруг»,— один на бронзовом коне, другой на звере каменном. Медный всадник с презрением «обращен спиною» к ничтожному человечку, к одному из бесчисленных своих подданных, не видит, не замечает его. Евгений, хотя его отчаянные взоры и наведены недвижно «на край один», не может не видеть кумира, возникшего из вод «прямо перед ним».

---

[1] Вариант: «безумной».

Медный всадник оказывается прав в своем презрении к «тщетной злобе» стихии. То было просто «наглое буйство», разбойничье нападение.

...насытясь разрушеньем
И *наглым буйством* утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу...
[Так], грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат *разбойники* домой,
Добычу по пути роняя.

Всего через день уже исчезли следы недавнего мятежа:

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей
И не нашел уже следов
Беды вчерашней...
В порядок прежний все вошло.

Но мятеж стихий вызывает другой мятеж: человеческой души. Смятенный ум Евгения не переносит «ужасных потрясений», пережитых им ужасов наводнения и гибели его близких. Он сходит с ума, становится чужд свету, живет, не замечая ничего вокруг, в мире своих дум, где постоянно раздается «мятежный шум Невы и ветров». Хотя Пушкин и называет теперь Евгения «несчастным», но все же дает понять, что безумие как-то возвысило, облагородило его. В большинстве редакций повести Пушкин говорит о сумасшедшем Евгении:

Он оглушен
Был *чудной* внутренней тревогой[1].

И вообще во всех стихах, посвященных «безумному» Евгению, есть особая задушевность, начиная с восклицания:

Но бедный, бедный мой Евгений[2].

Проходит год, наступает такая же ненастная осенняя ночь, какая была перед наводнением, раздается кругом

---

[1] Так читаются эти стихи и в беловой рукописи, представленной на просмотр государю.

[2] В один год с «Медным всадником» написаны стихи «Не дай мне бог сойти с ума», где Пушкин признается, что и сам «был бы рад» расстаться с разумом своим.

тот же «мятежный шум Невы и ветров», который всечасно звучит в думах Евгения. Под влиянием этого повторения безумец с особой «живостью» вспоминает все пережитое и тот час, когда он оставался «на площади Петровой» наедине с грозным кумиром. Это воспоминание приводит его на ту же площадь; он видит и каменного льва, на котором когда-то сидел верхом, и те же столбы большого нового дома, и «над огражденною скалою»

Кумир на бронзовом коне.

«Прояснились в нем страшно мысли»,— говорит Пушкин. Слово «страшно» дает понять, что это «прояснение» не столько возврат к здравому сознанию, сколько некоторое прозрение [1]. Евгений в «кумире» внезапно признает виновника своих несчастий,

Того, чьей волей роковой
Над морем город основался.

Петр, спасая Россию, подымая ее на дыбы над бездной, ведя ее своей «волей роковой по им избранному пути», основал город «над морем», поставил башни и дворцы в топи болот. Через это и погибло все счастье, вся жизнь Евгения, и он влачит свой несчастный век получеловеком, полузверем. А «горделивый истукан» попрежнему стоит, как кумир, в темной вышине. Тогда в душе безумца рождается мятеж против насилия чужой воли над судьбой его жизни. «Как обуянный силой черной», он припадает к решетке и, стиснув зубы, злобно шепчет свою угрозу державцу полумира:

«Добро, строитель чудотворный!
Ужо тебе!»

Пушкин не раскрывает подробнее угрозы Евгения. Мы так и не знаем, что именно хочет сказать безумец своим «Ужо тебе!» Значит ли это, что «малые», «ничтожные» сумеют «ужо» отомстить за свое порабощение, унижение «героем»? Или что безгласная, безвольная Россия подымет «ужо» руку на своих властителей, тяжко заставляющих

---

[1] «*Страшно* прояснились» — в окончательной редакции; в более ранних редакциях: «*странно* прояснились», что еще усиливает даваемый нами этому месту смысл.

испытывать свою роковую волю? Ответа нет[1], и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека неважен. Важно то, что малый и ничтожный, тот, кто недавно сознавался смиренно, что «мог бы бог ему прибавить ума», чьи мечты не шли дальше скромного пожелания: «местечко выпрошу», внезапно почувствовал себя равным Медному всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить «державцу полумира».

Характерны выражения, какими описывает Пушкин состояние Евгения в эту минуту:

Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Торжественность тона, обилие славянизмов («чело», «хладной», «пламень») показывает, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, чем раньше. Это уже не «наш герой», который «живет в Коломне, где-то служит»; это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре.

И «кумир», оставшийся стоять недвижно над возмущенною Невою, «в неколебимой вышине», не может с тем же презрением отнестись к угрозам «бедного безумца».

---

[1] Как известно, «Медный всадник» был напечатан впервые не в том виде, как он написан Пушкиным. Это подало повод к легенде, будто Пушкин вложил в уста Евгения перед «горделивым истуканом» какой-то особо резкий монолог, который не может появиться в русской печати. Кн. П. П. Вяземский в своей брошюре «Пушкин по документам Остафьевского архива» сообщил как факт, будто в чтении повести самим Пушкиным потрясающее впечатление производил *монолог* обезумевшего чиновника перед памятником Петра, заключавший в себе около тридцати стихов, в которых «слишком энергически звучала ненависть к европейской цивилизации». «Я помню,— продолжал кн. П. П. Вяземский,— впечатление, произведенное им на одного из слушателей — А. О. Россетти, и мне как будто помнится, он уверял меня что снимет копию для будущего времени». Сообщение кн. П. П. Вяземского должно признать совершенно вздорным. В рукописях Пушкина нигде не сохранилось ничего, кроме тех слов, которые читаются теперь в тексте повести. Самое резкое выражение, какое вложил Пушкин в уста своего героя, это — «Ужо тебе!» или «Уже тебе!», согласно с правописанием подлинника. Кроме того, «ненависть к европейской цивилизации» вовсе не вяжется со всем ходом рассказа и с основной идеей повести.

Лицо грозного царя возгорается гневом; он покидает свое гранитное подножие и «с тяжелым топотом» гонится за бедным Евгением. Медный всадник преследует безумца, чтобы ужасом своей погони, своего «тяжело-звонкого скаканья» заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда «прояснились в нем страшно мысли».

И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Медный всадник достигает своей цели: Евгений смиряется. Второй мятеж побежден, как и первый. Как после буйства Невы, «в порядок прежний все вошло». Евгений снова стал ничтожнейшим из ничтожных, и весною его труп, как труп бродяги, рыбаки похоронили на пустынном острову, «ради бога».

4

В первой юности Пушкин примыкал к либеральному политическому движению своей эпохи. Он был в дружеских отношениях со многими декабристами. «Возмутительные» (по тогдашней терминологии) стихи были одной из главных причин его ссылки на юг.

В сущности политические идеалы Пушкина всегда были умеренны. В самых смелых своих стихотворениях он повторял неизменно:

Владыки, вам венец и трон
Дает закон, а не природа!

В таких стихотворениях, как «Вольность», «Кинжал», «Андрей Шенье», Пушкин раздает самые нелестные эпитеты «бесславным ударам», «преступной секире», «исчадью мятежа» (Марат), «ареопагу остервенелому» (революционный трибунал 1794 г.). Но все-таки в ту эпоху, под влиянием общего брожения, он еще готов был воспевать «последнего судию позора и обиды, карающий кинжал» и верить, что над «площадью мятежной» может взойти

...день великий, неизбежный
Свободы яркий день..

Однако в середине 20-х годов, еще до события 14 декабря, в политических воззрениях Пушкина совершился определенный переворот. Он разочаровался в своих революционных идеалах. На вопрос о «свободе» он начал смотреть не столько с политической, сколько с философской точки зрения. Он постепенно пришел к убеждению, что «свобода» не может быть достигнута насильственным изменением политического строя, но будет следствием духовного воспитания человечества [1].

Эти взгляды и положены в основу «Медного всадника».

Пушкин выбрал своим героем самого мощного из всех самодержцев, какие когда-либо восставали на земле. Это— исполин-чудотворец, полубог, повелевающий стихиями. Стихийная революция не страшит его, он ее презирает. Но когда восстает на него свободный дух единичного человека, «державец полумира» приходит в смятение. Он покидает свою «огражденную скалу» и *всю ночь* преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души.

«Медный всадник» действительно ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене «вольнолюбивым» идеалам юности. «Да, — как бы говорит Пушкин,— я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа: я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я попрежнему уверен, что не вечен «кумир с медною главой», как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он «в неколебимой вышине». Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и «огражденная скала» должна будет опустеть.

II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И СОСТАВ ПОВЕСТИ

1

Анненков предполагает, что «Медный всадник» составлял вторую половину большой поэмы, задуманной Пушкиным ранее 1833 года и им не конченной. Отрывок из первой половины этой поэмы Анненков видит в «Ро-

---

[1] Эволюция политических воззрений Пушкина, схематически намеченная нами, более подробно прослежена в статье Александра Слонимского «Пушкин и декабрьское движение» [Соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 503].

дословной моего героя». Однако у нас нет оснований принять такое предположение.

Ни в бумагах Пушкина, ни в его письмах до 1833 года нет никаких указаний на задуманную им большую поэму, в которую «Медный всадник» входил бы как часть. Достаточно веские доводы позволяют думать, что к работе над «Медным всадником» толкнули Пушкина сатиры Мицкевича, с которыми мог он познакомиться не раньше конца 1832 года. Если и существовал у Пушкина раньше 1833 года замысел поэмы, имевшей что-то общее с «Медным всадником», то только в самых общих чертах. Так, в одном из набросков «Вступления» Пушкин говорит, что мысль описать петербургское наводнение 1824 года явилась у него под впечатлением первых рассказов об нем. Пушкин даже намекает, что видел в этом как бы свой долг — долг поэта перед «печальными сердцами» своих современников:

Была ужасная пора,
Об ней начну повествованье.
Давно, когда я в первый раз
Услышал грустное преданье,
Сердца печальные, для вас
Тогда же дал я обещанье
Стихам поверить свой рассказ.

Что касается «Родословной моего героя», то свидетельство рукописей не оставляет сомнения в ее происхождении. Это — часть «Медного всадника», выделенная из его состава и обработанная как отдельное целое. В первоначальных набросках «Родословная моего героя» была именно родословной позднейшего «бедного Евгения», но Пушкин скоро убедился, что эти строфы нарушают стройность повести, и исключил их. Позднее он сделал из них самостоятельное произведение, дающее родословную *некоторого* героя, не героя той или иной повести, но «героя» вообще. Кроме того, «Медный всадник» — создание настолько законченное, его идея настолько полно выражена, что никак нельзя считать «петербургскую повесть» частью какого-то более обширного целого.

Написан «Медный всадник» в Болдине, где Пушкин после поездки на Урал провел около полутора месяцев, с 1 октября 1833 года по середину ноября. Под одним из первых набросков повести есть помета: «6 октября»; под первым списком всей повести: «30 октября». Таким образом, все создание повести заняло меньше месяца.

Можно, однако, не без вероятности допустить, что мысль написать «Медного всадника» возникла у Пушкина раньше его приезда в Болдино. Вероятно, и некоторые наброски уже были сделаны в Петербурге,— например те, которые написаны не в тетрадях, а на отдельных листах (таков отрывок «Над Петербургом омраченным»). У нас есть свидетельство, что по пути на Урал Пушкин думал о наводнении 1824 года. По поводу сильного западного ветра, застигшего его в дороге, он писал жене (21 августа): «Что было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас *нового* наводнения? что, если и *это* я прогулял? досадно было бы».

Из Болдина Пушкин почти никому, кроме своей жены, не писал. С женой же о своих стихах он говорил только как о доходной статье и притом непременно тоном шутки. Поэтому из болдинских писем Пушкина мы ничего не узнаем о ходе его работы над «петербургской повестью». 11 октября он сообщал: «Я пишу, я в хлопотах». 21 октября: «Я работаю лениво, через пень колоду валю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам». 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть». 6 ноября: «Я привезу тебе слишком много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня». Самое заглавие «Медного всадника» здесь не названо, и общий тон шутки не позволяет отнестись с доверием к признанию Пушкина, будто во время работы над повестью у него «ни к чему не было охоты».

Обращаясь к рукописям, мы видим, что повесть стоила Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких — иногда до десяти — видоизменениях. Из первоначальных черновых набросков, где еще недостает многих связующих частей, Пушкиным, в особой тетради, был сделан первый свод всей повести. Этот свод, помеченный «30 октября», является второй редакцией повести, так как в нем многое изменено, сравнительно с первыми набросками. Этот список покрыт новыми поправками, дающими третью редакцию. Она дошла до нас также в собственноручном пушкинском списке, сделанном для представления повести государю. Наконец, уже в этом беловом списке (и притом *после* запрещения повести «высочайшей цензурой») Пушкиным тоже сделан ряд изме-

нений, целые отрывки выкинуты, многие выражения и целые стихи заменены другими и т. д. Таким образом, ныне печатаемый текст надо считать четвертой редакцией повести.

Чтобы дать понятие о работе, затраченной Пушкиным на «Медного всадника», достаточно сказать, что начало первой части известно нам в *шести*, вполне обработанных, редакциях. Уже одна из первых кажется настолько законченным созданием, что почти заставляет жалеть о строгости «взыскательного» художника, опустившего из нее многие черты:

Над Петербургом омраченным
Осенний ветер тучи гнал.
Нева, в теченье возмущенном,
Шумя, неслась. Угрюмый вал,
Как бы проситель беспокойный,
Плескал в гранит ограды стройной
Широких невских берегов.
Среди бегущих облаков
Луны совсем не видно было.
Огни светилися в домах,
На улице взвивался прах
И буйный вихорь выл уныло,
Клубя подол сирен ночных
И заглушая часовых.

2

Фабула «Медного всадника» принадлежит Пушкину, но отдельные эпизоды и картины повести созданы не без постороннего влияния.

Мысль первых стихов «Вступления» заимствована из статьи Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814). «Воображение мое,— пишет Батюшков,— представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные... Великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота». Стихи «Вступления» повторяют некоторые выражения этого места почти буквально.

Перед началом описания Петербурга Пушкин сам делает примечание: «См. стихи кн. Вяземского к графине

3-ой». В этом стихотворении кн. Вяземского («Разговор 7 апреля 1832 года») действительно находим несколько строф, напоминающих описание Пушкина:

Я Петербург люблю с его красою стройной,
С блестящим поясом роскошных островов,
С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной
И с свежей зеленью младых его садов... и т. д.

Кроме того, на описании Пушкина сказалось влияние двух сатир Мицкевича: «Przedmiescia stolica» и «Petersburg». Проф. Третьяк доказал, что Пушкин почти шаг за шагом следует за картинами польского поэта, отвечая на его укоры апологией северной столицы. Так, например, Мицкевич смеется над тем, что петербургские дома стоят за железными решетками; Пушкин возражает:

(Люблю)
Твоих оград узор чугунный.

Мицкевич осуждает суровость климата Петербурга; Пушкин отвечает:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз.

Мицкевич презрительно отзывается о северных женщинах, белых, как снег, румяных, как раки; Пушкин славит:

Девичьи лица ярче роз... и т. д.

Есть аналогия между изображением «кумира» в «Медном всаднике» и описанием той же статуи в сатире Мицкевича «Pomnik Piotra Wielkiego».

Образ оживленной статуи мог быть внушен Пушкину рассказом М. Ю. Вьельгорского о некоем чудесном сне. В 1812 году государь, опасаясь неприятельского нашествия, предполагал увезти из Петербурга памятник Петра, но его остановил кн. А. И. Голицын, сообщив, что недавно один майор видел дивный сон: будто Медный всадник скачет по улицам Петербурга, подъезжает ко дворцу и говорит государю: «Молодой человек! До чего ты довел мою Россию! Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться». Впрочем, тот же образ мог быть подсказан и эпизодом со статуей командора в «Дон Жуане».

Описание наводнения 1824 года составлено Пушкиным по показаниям очевидцев, так как сам он его не видел. Он был тогда в ссылке, в Михайловском [1]. Белинский писал: «Картина наводнения написана у Пушкина красками, которые ценой жизни готов бы был купить поэт прошлого века, помешавшийся на мысли написать эпическую поэму Потоп... Тут не знаешь, чему больше дивиться, громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что вместе взятое доходит до величайшей поэзии». Однако сам Пушкин заявил в предисловии, что «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», и прибавил: «любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом».

Справляясь с книгой Берха («Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге»), приходится признать, что описание Пушкина, при всей его яркости, действительно «заимствовано». Вот, например, что рассказывает Берх: «Дождь и проницательный холодный *ветер* с самого утра наполняли воздух сыростью... С рассветом... *толпы любопытных устремились на берега Невы*, которая высоко *воздымалась пенистыми* волнами и с ужасным шумом и *брызгами* разбивала их о гранитные берега. Необозримое пространство вод казалось *кипящею* пучиною... Белая *пена клубилась* над водными громадами, которые, беспрестанно увеличиваясь, наконец, яростно устремились на берег... *Люди спасались*, как могли». И далее: «*Нева, встретив препятствие* в своем течении, возросла в берегах своих, *наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов* на улицы. В одно мгновение вода полилась *через края набережных*».

Все основные черты этого описания повторены Пушкиным, частью в окончательной редакции повести, частью в черновых набросках:

...*дождь* унылой
В окно стучал, и *ветер* выл.

---

[1] Получив первые известия о бедствии, Пушкин сначала отнесся к нему полушутливо и в письме к брату допустил даже по поводу наводнения остроту довольно сомнительного достоинства. Однако, узнав ближе обстоятельства дела, совершенно переменил суждение и в другом письме к брату писал: «Этот потоп с ума мне нейдет: он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется. Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из онегинских денег, но прошу без всякого шума».

По утру над ее брегами
Теснился толпами народ.
Любуясь *брызгами*, горами
И *пеной* разъяренных вод.

Нева бродила, свирепела,
Приподымалась и кипела,
Котлом клокоча и *клубясь.*

Нева всю ночь
Рвалася к морю, против бури,
И спорить стало ей невмочь!
И вот от их[1] свирепой дури
Пошла, клокоча и *клубясь.*
И вдруг, как тигр остервенясь,
Через железную ограду
Волнами хлынула по граду.

Перед нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело... Воды вдруг
Втекли в подземные подвалы;
К решеткам хлынули каналы.

Перед Невою
Народ бежал. Навстречу ей
Каналы хлынули; *из труб*
Фонтаны брызнули.

В первоначальных вариантах описания воспроизвел Пушкин в стихах и ходивший по городу анекдот о гр. В. В. Толстом, позднее рассказанный кн. П. А. Вяземским.

Во всяком случае Пушкин вполне имел право сказать в одном из своих примечаний, сравнивая свое описание наводнения с описанием Мицкевича (у которого изображен вечер перед наводнением): «наше описание *вернее*»...

---

[1] Не совсем понятно, к чему относится слово «их», как здесь, так и в соответственном месте окончательной редакции:

...Рвалася к морю против бури,
Не одолев *их* мощной дури.

Вероятно, Пушкин имел в виду «море» и «бурю» или «ветры», о которых сказано дальше:

Но силой *ветров* от залива
Перегражденная Нева...

Кстати, во всех изданиях до сих пор печаталось «ветра» вместо «ветров» (как читается во всех рукописях).

3

По числу стихов «Медный всадник» — одна из наиболее коротких поэм Пушкина. В нем, в окончательной редакции, всего 464 стиха, тогда как в «Цыганах» — 537, в «Полтаве»— около 1500 и даже в «Бахчисарайском фонтане» — около 600. Между тем замысел «Медного всадника» чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра «на берегу варяжских волн», и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра. Пушкин нашел возможным даже позволить себе, как роскошь, несколько шуток, например упоминание о графе Хвостове.

Язык повести крайне разнообразен. В тех частях, где изображается жизнь и думы чиновника, он прост, почти прозаичен, охотно допускает разговорные выражения («жизнь куда легка», «препоручу хозяйство», «сам большой» и т. п.). Напротив, там, где говорится о судьбах России, язык совершенно меняется, предпочитает славянские формы слов, избегает выражений повседневных, как, например:

Прошло сто лет — и юный *град*,
Полнощных стран *краса* и *диво*,
Из тьмы лесов, из топи *блат*
Вознесся пышно, горделиво.

Однако усеченных прилагательных Пушкин явно избегает, и во всей повести их всего три: «вешни дни», «минувши времена», «сонны очи».

Своеобразную особенность стиха «Медного всадника» составляет обилие цезур. Ни в одной из своих поэм, писанных четырехстопным ямбом, не позволял себе Пушкин так часто, как в «Медном всаднике», остановки по смыслу внутри стиха. Повидимому, в «Медном всаднике» он сознательно стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с делениями метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи. Особенно много таких примеров в стихах, рассказывающих о Евгении, например:

Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился бедный
Не за себя.

Евгений за своим добром
Не приходил. Он скоро свету
Стал чужд. Весь день бродил пешком,
А спал на пристани.

———

Раз он спал
У Невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер.

Замечательно, что почти все новые отделы повести (как бы ее отдельные главы) начинаются с полустиха. В общем приблизительно в трети стихов «Медного всадника» в средине стиха стоит точка, и более чем в половине внутри стиха есть логическая остановка речи.

В употреблении рифм в «Медном всаднике» Пушкин остался верен своему правилу, высказанному им в «Домике в Коломне»:

Мне рифмы нужны, все готов сберечь я.

В «Медном всаднике» множество рифм самых обыкновенных (ночи — очи, конь — огонь и т. д.), еще больше глагольных (сел — глядел, злились — носились, узнал — играл и т. д.), но есть и несколько «редких» (солнца — чухонца, режет — скрежет) и целый ряд «богатых» (живые — сторожевые, пени — ступени, завывая — подмывая, главой — роковой и т. д.). Как и в других стихотворениях, Пушкин по произношению свободно рифмует прилагательные на *ый* с наречиями на *о* (беззаботный — охотно).

По звуковой изобразительности стих «Медного всадника» знает мало соперников. Кажется, ни в одном из своих созданий не пользовался Пушкин так часто, как в «петербургской повести», всеми средствами аллитерации, игры гласными и согласными и т. п. Примером их может служить четверостишие:

И блеск, и шум, и *говор балов*,
А в час пирушки холостой
Ши*пенье пен*истых *бо*калов
И *п*унша *п*ламень голу*бой*.

Но верха изобразительности достигает стих «Медного всадника» в сцене преследования бедного Евгения. Повторением одних и тех же рифм, повторением несколько раз начальной буквы в стоящих рядом словах и упорным

повторением звуков *к*, *г* и *х* — дает Пушкин живое впечатление «тяжело-звонкого скаканья», эхо которого звучит по пустой площади, как грохотанье грома:

И он *по* *п*лощади *п*уст*ой*
Бежит и слышит за соб*ой*
*К*а*к* будто *гр*ома *гр*о*х*отанье,
Тяжело-звон*к*ое с*к*а*к*анье
*П*о *п*отрясенной мостов*ой*.
И, озарен луною *бледной*,
Простерши руку в вышине,
За *н*им *н*е*с*ется *Всадник Медный*
На звон*к*о-*ск*ачущем *к*оне;
И во всю ночь, *б*езумец *бедный*
Куда стопы ни обращал,
За ним по*вс*юду *Всадник Медный*
С *т*яжелым *т*опо*т*ом с*к*а*к*ал.

Однако в повести заметны и следы некоторой торопливости в обработке формы. Три стиха остались вовсе без рифмы, а именно:

На город кинулась. Пред нею...

И не нашел уже следов...

А спал на пристани. Питался...

В первоначальных редакциях первый и последний из этих стихов имеют свою рифму:

Всей тяжкой силою своею
Пошла на приступ. Перед нею
Народ бежал и скрылся вдруг...

А спал на пристани. Питался
Из окон брошенным куском;
Уже почти не раздевался,
И платье ветхое на нем
Рвалось и тлело...

4

Как известно, в 1826 году государь выразил желание лично быть цензором Пушкина. Все свои новые произведения, до их напечатания, Пушкин должен был представлять, через Бенкендорфа, в эту «высочайшую цензуру».

6 декабря 1833 года, вскоре по возвращении из Болдина, Пушкин обратился с письмом к Бенкендорфу, прося позволения представить его сиятельству «стихотворение», которое желал бы напечатать. Надо полагать, что то был

«Медный всадник». 12 декабря рукопись «Медного всадника» была уже возвращена Пушкину. «Высочайшая цензура» нашла в повести целый ряд предосудительных мест.

Мы не знаем, как отнесся к запрещению повести сам Пушкин. Последние годы своей жизни он провел в строгом духовном одиночестве и, повидимому, никого не посвящал в свою внутреннюю жизнь. В своих письмах он сделался крайне сдержан и уже не позволял себе той увлекательной болтовни обо всем, что его интересует, которая составляет главную прелесть его писем из Михайловского. Даже в записях своего дневника, который он вел последние годы жизни, Пушкин был очень осторожен и не допускал ни одного лишнего слова.

В этом дневнике под 14 декабря записано: «11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращают *Медный Всадник* с замечанием государя. Слово кумир не пропущено высочайшей цензурою; стихи:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова —

вымараны. На многих местах поставлен — ?— . Все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условие со Смирдиным».

Ничего больше не узнаем мы и из писем Пушкина. В декабре 1833 года он писал Нащокину: «Здесь имел я неприятности денежные: я сговорился было со Смирдиным и принужден был уничтожить договор, потому что Медного Всадника цензура не пропустила. Это мне убыток». Ему же Пушкин повторял в другом, позднейшем письме: «Медный Всадник не пропущен,— убытки и неприятности». Погодину, в ответ на его вопрос, Пушкин сообщил кратко: «Вы спрашиваете о Медном Всаднике, о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан».

Из этих сухих сообщений можно заключить только то, что Пушкин хотел напечатать «петербургскую повесть» (значит, считал ее законченной, обработанной) и что он познакомил с ней своих друзей.

Сам Пушкин верил, что его рукописи рассматриваются непосредственно государем. Он полагал, что и рукопись «Медного всадника» возвращена ему «с замечаниями госу-

даря». Но в настоящее время достаточно выяснено, что рукописи Пушкина рассматривались в канцелярии Бенкендорфа, и что государь только повторял, иногда сохраняя все полемические выпады, критические замечания этой канцелярии. Внутренний смысл «Медного всадника», конечно, этой цензурой понят не был, но целый ряд отдельных выражений показался ей недопустимым.

До нас дошла, повидимому, та самая рукопись, которая была представлена на рассмотрение государю (Пушкин пишет: «Мне *возвращен* Медный Всадник...»). В этой рукописи стихи о «померкшей Москве», о которых Пушкин говорит в дневнике, зачеркнуты карандашом и сбоку отмечены знаком NB. Знак вопроса поставлен против тех стихов, где впервые появляется Медный всадник.

Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Во второй части знак вопроса поставлен против повторения этих стихов:

Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Далее отмечены и подчеркнуты три последних стиха в четверостишии:

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Над морем город основался.

Еще далее отмечены стихи:

О мощный властелин Судьбы,
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной,
Россию поднял на дыбы?

Наконец, подчеркнуты выражения «горделивый истукан» и «строитель чудотворный» и отчеркнуты все стихи, начиная со слов безумца, обращенных к «кумиру», до конца страницы.

В другой рукописи, списке, сделанном писарской рукой, сохранились следы поправок Пушкина, начатых, видимо, с целью смягчить указанные ему выражения. Слово «кумир» Пушкин заменил словом «седок» и в

четверостишии о «померкшей Москве» восстановил первоначальный вариант второго стиха («Главой склонилася Москва»). Однако до конца Пушкин своих поправок не довел и предпочел отказаться от печатания повести. «Поэма Пушкина о наводнении превосходна, но исчеркана (т. е. исчеркана цензурою) и потому не печатается»,— писал кн. П. Вяземский А. И. Тургеневу.

При жизни Пушкина из «Медного всадника» был напечатан только отрывок «Вступления» под заглавием «Петербург». По смерти Пушкина повесть была напечатана с поправками Жуковского, по своему смягчившего все спорные места. Долгое время Россия знала одно из значительнейших созданий Пушкина только в искаженном виде. Исправление текста по подлинным рукописям Пушкина, начатое Анненковым, продолжалось до последнего времени. Подлинное чтение стихов о «кумире» восстановлено только в издании П. Морозова 1904 года. Однако некоторые стихи только в настоящем издании [т. е. изд. под ред. Венгерова] впервые появляются в том виде, как их написал Пушкин.

1909

МАЛЕНЬКИЕ ДРАМЫ ПУШКИНА

К началу 30-х годов окончательно обозначился разрыв между Пушкиным и современным ему кругом читателей. Уже «Борис Годунов» был встречен полным непониманием. Ряд других величайших созданий Пушкина нашел самый холодный прием со стороны критики и общества. Все, даже молодой Белинский, говорили «об упадке пушкинского таланта» именно тогда, когда гений поэта вполне раскрылся. Пушкин понял, что должен оставить все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизойти до него. Пропасть между великим поэтом, опередившим современников на столетие и более, и «публикой», «толпой», «чернью» была слишком широка и глубока, чтобы можно было восстановить между ними связь, не посягая на самое святое в творчестве. Убедившись в этом, Пушкин, так сказать, «махнул рукой» на читателей и стал писать, повинуясь исключительно внутренней потребности, не думая о том, для чего он пишет и будет ли он понят.

Характерным примером такого творчества может служить «Домик в Коломне». Эта шутливая поэма совершенно не была оценена в свое время. Рассказывают, что «повесть почти всеми была принята за признак конечного падения поэта... В обществе старались не упоминать о ней в присутствии автора, *щадя его самолюбие*» (Анненков). Впрочем, «Домик в Коломне» в значительной степени недоступен широким кругам читателей и *теперь* и, вероятно, таким останется *всегда*. Дело в том, что, кроме изящества и живости рассказа, реалистичности и меткости описаний, остроумия тонких замечаний, рассеянных в октавах и т. п., «Домик в Коломне» имеет другую ценность, которая для

самого Пушкина, конечно, и была самым важным: эта повесть должна производить впечатление главным образом *своей формой*. Наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и острого — вложена в этой повести в *рифмы* и в *ритмы*. Только люди, хорошо знакомые с механизмом стиха, почти только поэты, могут оценить красоту стиха после рифмы «точке»:

Что перестать или пустить на пе? —

или тонкую иронию, скрытую в *цезуре* стиха:

Все кажется мне, будто в тряском беге...

Одновременно с «Домиком в Коломне», во время «болдинского сидения», осенью 1830 года написаны Пушкиным и его «маленькие драмы»: три оригинальных — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» — и одна, переведенная с английского: отрывок, озаглавленный «Пир во время чумы». За Пушкиным уже было такое грандиозное драматическое создание, как «Борис Годунов». Но в «Борисе» Пушкин всецело следовал шекспировской поэтике: «Борис Годунов» — как бы одна из шекспировских хроник, только из русской истории, в нем — всё, как у Шекспира: та же рисовка характеров и страстей, такое же деление на маленькие сцены, тот же стих, белый пятистопный ямб с отдельными рифмованными стихами и т. д. Огромное достоинство «Бориса Годунова» неоспоримо: рельефное изображение характеров, глубокое проникновение в психологию действующих лиц, живой и блестящий диалог и т. д. Образы Пимена, Марины, Самозванца, самого Бориса — все это, конечно, живые лица и гениально обобщенные типы... Для своего времени, для нашей литературы «Борис Годунов» был событием значительнейшим: он раз навсегда порвал с вековым прошлым русского театра и указал ему новые пути: ориентацию корнеле-расиновскую заменил ориентацией шекспировской. Достаточно вспомнить негодование современной критики, чтобы понять, какой переворот совершил «Борис Годунов»... Но все же в сокровищницу *мировой*, всеобщей литературы «Борис Годунов» не вносил того существенно нового, чего можно было требовать от Пушкина. Шекспир подавлял Пушкина в его драме. Мицкевич приветствовал Пушкина после одного чтения «Бориса Годунова» словами: «Tu Sheakspearus eris, si fata sinant» (измененный стих

«Энеиды»: «Ты будешь Шекспиром, если позволит судьба»). Похвала сомнительная: Пушкину должно быть Пушкиным, а не Шекспиром. И в своих «маленьких драмах» Пушкин пожелал быть вполне самим собой.

В бумагах Пушкина сохранился листок, относящийся к той же осени 1830 года. На этом листке поэт составил список своих драм, предполагая, повидимому, издать их отдельной книгой вместе с «Домиком в Коломне». Здесь перечислено: «Октавы» (т. е. «Домик»), «Скупой» (т. е. «Скупой рыцарь»), «Сальери» (т. е. «Моцарт и Сальери»), «Дон-Гуан» (т. е. «Каменный гость»), «Plague» (т. е. «Пир во время чумы»). На обороте листка имеются как бы *заглавия*, которые Пушкин подбирал для своей будущей книжки. Последовательно было написано и зачеркнуто следующее: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Два последних названия особенно характерны. Пушкин смотрел на свои «маленькие драмы» как на *изучения*. Чего? Вряд ли можно отвечать: человека, психологии, страстей. Такой ответ решительно не соответствовал бы всему, что мы знаем о поэтике Пушкина. Пушкин никогда не видел в поэзии средства *изучения* мира (хотя, может быть, такой взгляд и справедлив по существу дела). Всем воззрениям Пушкина на искусство было чуждо сказать, что он *изучает* характеры изображаемых им лиц. В таком случае что же *изучал* Пушкин в своих драмах? Ответ, как нам кажется, может быть лишь один: Пушкин изучал *самую драму*, драматическую форму. «Драматические изучения» значило изучение того, как можно и должно создавать драмы.

В своих «маленьких драмах» Пушкин делал «опыт» свести драму к ее сущности. Во всех трех драмах, написанных осенью 1830 года в Болдине, сохранено только существенно необходимое и откинуто все, без чего можно обойтись. Таким приемом Пушкин, конечно, порывал со всеми традициями театра, нарушал все так называемые «законы сцены». Иначе говоря, Пушкин закрывал себе дорогу, если не на сцену, то к сценическому успеху (в свое время по крайней мере), отказывался от успеха своих драм у публики, в обществе. Но Пушкин, как мы видели, и без того не надеялся быть понятым, и такое препятствие не могло его остановить. Как он написал «Домик в Коломне» почти исключительно для поэтов, для узкого круга

лиц, хорошо знающих и чувствующих тайны стихотворной техники, так написал «маленькие драмы» для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, «квинтэссенцию» драмы, чистую поэзию, из которой устранено все, только способствующее восприятию. «Маленькие драмы» Пушкина — «театр для поэтов», которые не нуждаются в прикрасах, помогающих обычным читателям воспринимать художественную идею.

Вспомним, как начинается «Моцарт и Сальери»:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я... и т. д.

Основная идея пьесы выражена в первых двух стихах. Это ли не нарушение, не попрание всех «требований сцены»! «Опытные» драматурги всегда ставят вначале сцены незначительные, частью имея в виду зрителей, которые опаздывают в театр, а главное, считаясь с законами внимания, которое напрягается не сразу, а нуждается в известной подготовке. Пушкин же требует от зрителя, чтобы он сразу, *с первого слова*, был весь внимание, чтобы он сосредоточил сразу всю силу своей восприимчивости. Третий стих уже дает основную характеристику Сальери, и по этому одному стиху зритель должен догадаться о многом: понять, каков человек, делающий такое сравнение («ясно, как простая гамма»). И затем *с четвертого* стиха Сальери переходит к подробной самохарактеристике.

Столь же стремительно начало «Скупого рыцаря»:

Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.

Пушкин даже зачеркнул стих, который в черновых рукописях предшествовал этим и служил объяснением им:

Сам герцог звал меня на бал. Матильда
Там будет. Нет, во что бы то ни стало...

Такой же поразительной сжатостью отличаются все характеристики, все сцены, все развитие действия в драмах Пушкина. Он отстраняет от себя все соблазны полнее развить то или другое лицо. Мы слышим о Матильде, но не видим ее на сцене, Дон-Карлос, кроме маленького монолога («Так молода» и т. д.), не произносит и пятнадцати

стихов, всю историю какДон-Жуан убил командора, зритель должен восстановить по немногим, скудным намекам, и т. п. В отдельные выражения вложена поэтому величайшая, какая-то сконцентрированная сила. В реплике жида: «*И* ядом» — это поразительное *И* говорит больше, чем иные пространные монологи. Еще более многозначительны слова Моцарта к Сальери, стоящие характеристик в сотни страниц: «гений, *как ты да я*». Даже в ремарках Пушкин крайне скуп на слова. Вся дуэль Дон-Жуана с Дон-Карлосом описана одним словом: «бьются».

Эта сжатость приводит во многих местах *к условности*. Пушкин нисколько не заботится о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни. Впрочем, и в теории Пушкин был за условность театра. Еще в письме о «Борисе Годунове» (Н. Раевскому) Пушкин решительно высказался, что драма должна быть условна. «Какое, к чорту, правдоподобие,— писал он,— может быть в зале, разделенной на две половины, из которой одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для находящихся на сцене?» Далее Пушкин называет свою систему драмы «условным неправдоподобием». И в самом деле, разве не «условное неправдоподобие» та, например, сцена, в которой Сальери приглашает Моцарта отобедать вместе:

— Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.
— Пожалуй,
Я рад. Но, дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы она меня к обеду
Не дожидалась. (*Уходит.*)

В действительной жизни, несомненно, Моцарт и Сальери обменялись бы при этом гораздо большим числом слов, но Пушкин сохранил только сущность их речи. У него в драмах все написано, по его любимому выражению, «на выдержку», т. е. «в обрез»,— ни слова лишнего сверх того, что необходимо для выяснения общего смысла. Тогда как искусные ораторы, зная характер толпы и свойства внимания, любят по два, по три раза повторять в разных выражениях одну и ту же идею, Пушкин облекает каждую мысль minimum'ом слов. Зритель, смотря пушкинские драмы, не имеет права быть невнимательным, но обязан ловить, воспринимать каждое слово, каждый звук слова.

Таковы эти странные создания пушкинского гения. Разумеется, теперь мы подходим к ним иначе, нежели подходили современники. Слава Пушкина, его уже достаточно вскрытое значение заставляют нас действительно ловить с благоговением каждое его слово. Кроме того, мы заранее знаем драмы Пушкина, изучали их на школьной скамье, прочли целую литературу о них. Благодаря этому теперь драмы Пушкина стали доступны для сцены. Но, как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительного напряжения внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как *к зрелищу*, которое само входит в душу, а как к трудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии, претворить его в живое вино поэзии должен зритель.

Варшава. Март 1915

РАЗНОСТОРОННОСТЬ ПУШКИНА

Что поражает в Пушкине и на что, кажется, все еще недостаточно обращали внимание, это — изумительная разносторонность его интересов, энциклопедичность тех вопросов, которые занимали его.

Достаточно бегло пересмотреть сочинения Пушкина, чтобы отметить, что в его стихах, повестях, драмах отразились едва ли не все страны и эпохи, по крайней мере связанные с современной культурой.

Античный мир восстает в переводах из поэтов древнегреческих (Сафо, Анакреон, Ион, Афеней, Ксенофан) и римских (Катулл, Гораций), в подражании Ювеналу «К Лицинию», в образе Овидия из «Цыган», в таком замысле, как «Египетские ночи». Древний Восток звучит в подражаниях «Песни песней», в отрывке «Юдифь», в «Гавриилиаде». Мир ислама жив в «Подражаниях корану», в подражаниях арабскому, Гафизу, турецкому; мусульманский Крым, мусульманский Кавказ — в поэмах, посвященных им («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Галуб»), во многих лирических стихотворениях. Европейское средневековье ярко изображено в «Скупом рыцаре», в «Сценах из рыцарских времен», намечено в программах неоконченных произведений.

Почти все страны и народы новой Европы представлены в образах их поэзии. Испания — в трех испанских «романсах», в «Каменном госте», в отрывках «Родриг», «Альфонс»; Италия — в переводах из Ариосто, Пиндемонте, Альфиери и др., в «Подражаниях Данту», в «Анджело», в стихах о Венеции и др.; Франция — в стихах ряда ее поэтов, Кл. Маро, Вольтера, Парни, А. Шенье и др., в 1-й главе «Арапа Петра Великого»; Англия, не говоря

уже о «байронизме», и «шекспиризме» у Пушкина,— в подражаниях Барри Корнуэллю, Т. Муру, Вордсворту, Соути, в «Пире во время чумы»; Германия, казалось бы, чуждая Пушкину,— в «Сцене из Фауста», в «Моцарте и Сальери», в набросках «Мария Шонинг»; Шотландия — в «Шотландской песне»; Португалия — в песне Гонзаго; Литва и Польша — в переводах из Мицкевича; западное славянство — в его «Песнях», и т. д. Вникая подробнее, можно было бы присоединить к перечню и Финляндию («Вадим»), и Американские Соединенные Штаты («Дж. Теннер»), и дикие страны («Анчар»), и многие другие.

Естественно, что с еще большей полнотой захвачена в творчестве Пушкина его родина. В поэзии Пушкина проходят картины всех областей России, не только ее центральной части, которую он особенно хорошо знал (длинный ряд лирических стихотворений, «Евгений Онегин», «Граф Нулин», повести и пр., и пр.), но и всех ее окраин от берегов Финского залива («Медный всадник») и от Немана (из Мицкевича) до Черного моря, Крыма, Кавказа и Закавказья (Грузия, Арзрум), через Малороссию («Полтава»), через Бессарабию («Цыгане»), по Дону, по Уралу, по Волге, сливаясь иногда в одной роскошной панораме («Путешествие Онегина»).

Так же полно представлена вся русская история. Мы видим древнейшую, былинную Русь — в «Песне о вещем Олеге», в сказках, отчасти в «Вадиме» (Новгород); Русь московскую — в «Русалке», в «Борисе Годунове»; восстание Разина — в песнях о нем; революцию Петра — в «Медном всаднике», в «Полтаве», в «Арапе» и др.; пугачевщину — в «Истории Пугачева», в «Капитанской дочке»; 1812 год и затем годы Александра I и Аракчеева — в ряде стихотворений и эпиграмм, в наброске «Рославлев», в том же «Всаднике»; общий обзор русской истории — в «Родословной моего героя»; наконец — Россию, современную Пушкину.

Эту Россию 20-х и 30-х годов Пушкин сумел изобразить, за краткое в сущности время своего творчества (20 лет), со всех сторон. Один «Евгений Онегин» может служить энциклопедией всей русской жизни 1817—1825 годов. Быт дворовых и крестьян (образ няни Татьяны, «песня девушек» с объяснением к ней, попытка Онегина облегчить барщину и многое другое), помещичья жизнь, старая, «грибоедовская» Москва (гл. VII), купечество («Путешествие»), придворный круг (гл. VIII—IX), освобо-

дительное движение, приведшее к 14 декабря (сожженная X гл.), и еще многое иное вместилось в рамки «свободного романа». Рядом мы находим мелкое чиновничество в «Медном всаднике» и в «Домике в Коломне»; находим нравы военного класса в «Выстреле», в «Пиковой даме»; новую вольницу в «Дубровском»; типы духовных, актеров, литераторов, разных «простолюдинов» и др., рассеянные там и здесь; замысел изобразить все вообще классы общества, сверху донизу («Русский Пелам»), наконец, несчетное число черт для характеристики русской жизни,— в балладах и лирических стихотворениях (например, «Утопленник», «Гусар», «Осень», «Каприз» и т. д.).

При этом Пушкин-художник как бы намеренно спешит испробовать на русском языке все формы, все виды поэтического творчества. Не только он пишет и чисто лирические стихотворения, и поэмы, и эпиграммы, и сатиры, и повести, и романы, и трагедии, и драмы, и комедии, и т. д., но он как бы ревниво хочет усвоить себе все встречаемые им образцы. То он подражает арабской песне, то испанскому романсу, воспроизводит то терцины Данте, то октавы Байрона, то сонеты Вордсворта; пробует сложные строфы Б. Корнуэлля; подражает речи раешника («Сказка о Балде»); перенимает манеру португальской частушки («Из Гонзаго»); пробует писать комедию стихом лжеклассиков («Отрывки из комедии»); начинает переводить то «Девственницу» Вольтера, то монолог из трагедии Альфиери; сам, наряду со стихами, мастерство которых в безыскусственности («Птичка божия», «Кто при звездах»), строит изысканнейшие строфы, где, например, рифмы чередуются через две («Не розу пафосскую») и т. д.

Все это — в пределах художественного творчества Пушкина. Но почти половина (по объему) всего написанного Пушкиным принадлежит его «прозе», работам историческим, критике, журнальным статьям, заметкам, письмам. Если обратиться к этому материалу, мы найдем все ту же «всеобъемлемость» пушкинского гения.

Можно утверждать, что по заметкам и письмам Пушкина, по суждениям, оброненным им в стихах и в прозе, легко восстановить всю историю литературы от ее истоков до начала XIX века, от Гомера до В. Гюго и А. де Мюссе. Мало найдется значительных писателей, о которых Пушкин, там и здесь, не высказал своего мнения. Тем более это верно для русской литературы, современной Пушкину;

над всеми писателями своих дней, так или иначе, он произнес свой суд, строгий, но оправданный историей. Вспомним, что Пушкин перед всеми отстаивал поэзию Боратынского; открыл Тютчеву свой «Современник», приглашал в него Белинского, приветствовал дарование Гоголя; всячески старался напомнить русскому обществу о Радищеве; напротив, не захотел обратить внимания на Бенедиктова и т. п.

Но Пушкина привлекала не только история литературы (напомним его исследования о «Слове о полку Игореве») и критика; в равной мере он интересовался вопросами языка и грамматики (ряд заметок) и вопросами поэтики (например, его глубокие замечания о драме). В то же время Пушкина вообще увлекала журнальная деятельность; работая в «Литературной газете», составляя план «Вестника» (предполагавшейся им политической газеты), создавая «Современник», он показал, как понимал значение прессы и как надеялся через нее поднять культурный уровень русского общества.

Всего этого мало: не забудем, что Пушкин был также историк; состав его библиотеки доказывает, как широко и как внимательно он ее изучал. Многие месяцы, вернее годы, своей краткой жизни отдал Пушкин работе в архивах и иным историческим изысканиям. Нетрудно критиковать «Историю Пугачева», но должно помнить, что перед автором стоял призрак цензора — Николая I (запретившего, например, пушкинское заглавие). Во всяком случае в своем труде Пушкин собрал материал огромный, так же, как позднее для первых глав «Истории Петра». В то же время он мечтал писать историю Малороссии, историю Камчатки; усердно собирал черты из быта нашего прошлого («Анекдоты», «Table Talk»); набрасывал очерк западного феодализма; записывал сведения о ходе греческого восстания и т. д.

Пришлось бы говорить слишком долго, если бы захотеть перечислить все вопросы, которых касался Пушкин в своих трудах, заметках, письмах. Много места отведено в них политике. Революционер в своей юности, не отказавшийся до конца жизни от «вольнолюбивых» идей, как то показывают новейшие исследования (X глава «Евгения Онегина» и др.), Пушкин живо и метко судил — поскольку то было возможно в пределах цензуры и перлюстрации писем — о всех политических событиях своего времени. Но рядом мы встречаем заметки полугеографические и полуэтнографические («Путешествие в Арзрум», «Джон Теннер»), по вопро-

сам изобразительных искусств, по психологии, даже по медицине (о холере), по математике (форма цифр) и т. д.

В этом беглом обзоре мы рассматривали сочинения Пушкина только с их внешней стороны. Но не меньшее, вернее большее богатство представилось бы нам, если бы мы попытались вскрыть их идейное содержание. Пушкин за свою жизнь пережил как бы три литературных школы: в юности еще платил дань лжеклассицизму, в 20-х годах был борцом за романтизм, во вторую половину деятельности положил начало русскому реализму. Но Пушкин как бы предугадывал дальнейшее развитие литературы; у него уже есть создания, по духу, по настроениям близкие к поэзии символистов конца XIX века («В начале жизни», «Гимн чуме», «Не дай мне бог» и др.); более того — в одной заметке он как бы предупреждает доводы современнейших «левых» течений («Есть два рода бессмыслицы» и т. д.).

Очень многие, замечательнейшие создания позднейшей русской литературы — лишь развитие идей Пушкина. Сами того не подозревая, литературные борцы за эмансипацию женщины 60-х годов — подхватывали призыв Пушкина: он наметил эту тему в «Рославлеве», в отрывке «Гости съезжались», в «Египетских ночах», особенно в программе драмы «Папесса Иоанна». Зависимость от Пушкина Гоголя — очевидна («Ревизор», «петербургские повести»). Основная идея «Преступления и наказания» и«Братьев Карамазовых» Достоевского — та же, что «Медного всадника», основная идея «Анны Карениной» Толстого — та же, что «Цыган»; так называемые «богоборцы» начала XX века — сами признавали свое родство с Пушкиным, и т. п.

Пушкин словно сознавал, что ему суждена жизнь недолгая, словно торопился исследовать все пути, по которым могла пойти литература после него. У него не было времени пройти эти пути до конца; он оставлял наброски, заметки, краткие указания; он включал сложнейшие вопросы, для разработки которых потом требовались многотомные романы, в рамку краткой поэмы или даже в сухой план произведения, написать которое не имел досуга. И до сих пор наша литература еще не изжила Пушкина; до сих пор по всем направлениям, куда она порывается, встречаются вехи, поставленные Пушкиным в знак того, что он знал и видел эту тропу.

1922

ПОЧЕМУ ДОЛЖНО ИЗУЧАТЬ ПУШКИНА?

Последнее время замечается новое оживление в изучении Пушкина. Появился ряд очень интересных, частью весьма ценных работ о Пушкине, его биографии, его творчестве, его рукописях. Таково издание «Атенея», под заглавием «Неизданный Пушкин», где впервые опубликованы пушкинские рукописи, хранящиеся в Париже, в «Онегинском музее»; таково новое издание «Гавриилиады», тщательно проредактированное по всем известным спискам поэмы Томашевским; таковы материалы, собранные А. С. Поляковым «О смерти Пушкина»; таковы работы М. Гофмана — «Пропущенные строфы Евгения Онегина», «Посмертные произведения Пушкина» и «Пушкин, вступительная глава науки о Пушкине»; таковы и еще несколько менее значительных книжек.

В наши дни никто более не сомневается, что Пушкин — величайший из наших поэтов, что его влияние на русскую литературу было и остается огромным, что поэтому историко-литературное изучение Пушкина необходимо и плодотворно. Но в новейших работах о Пушкине, не только перечисленных выше, но всех вообще, появлявшихся за последние два десятилетия, сказывается одно определенное направление: исследователи, отказываясь временно от обобщающих выводов, заняты преимущественно мелочами, деталями, огромное, подавляющее место отдавая изучению *рукописей Пушкина*. В печати постепенно воспроизводятся все *черновики* Пушкина, причем исследователи стараются прочесть буквально каждое слово, написанное Пушкиным, хотя бы и зачеркнутое им.

Читатель не специалист естественно может задать вопрос: да нужны ли все эти мелочи? Пусть они полезны, даже необходимы редакторам и издателям сочинений Пушкина для установления правильного текста его произведений или немногим пушкинистам, изучающим поэтическую и стихотворную технику поэта. Пусть для этих специалистов существуют и специальные издания в ограниченном числе экземпляров, точно воспроизводящие рукопись Пушкина, предпочтительнее всего — фотомеханически. Но стоит ли читателям более широкого круга, которых интересует поэзия, а не техника писательского дела и не вопрос «критики текста», вникать в те издания, вся сущность которых состоит в перепечатке пушкинских черновиков?— а таково, повторяем, большинство из новых работ по Пушкину.

Можно на эти вопросы отвечать общими словами, что Пушкин — великий поэт, что «каждая его строка драгоценна» и т. д. Но такой ответ вряд ли будет убедителен. Неужели тем же методом должно изучать всех вообще «великих» и даже просто значительных, выдающихся писателей, полностью воспроизводя в печати все их черновые рукописи, сравнивая все их сохранившиеся «варианты», в том числе зачеркнутые, уничтоженные самим автором? (И подобные попытки уже делаются, притом иногда именно по отношению к писателям определенно «средней величины»). Ведь для этого потребуются целые армии исследователей, а читатели окажутся перед целым океаном печатной бумаги, в котором потонут самые произведения писателей. Отброшенные редакцией варианты, разночтения и все подобное заслонят самый текст.

По счастью, дело обстоит не так страшно. Во-первых, лишь у немногих поэтов найдется такое количество черновых, как у Пушкина. Во-вторых, по нашему глубокому убеждению, не все черновые рукописи, вернее — рукописи не всех поэтов, заслуживают того, чтобы их изучать. Пушкин и среди великих поэтов составляет исключение.

Есть два метода творческой работы писателя. Некоторые сначала долго обдумывают свое будущее произведение, пишут его, так сказать «в голове», переделывая, поправляя мысленно, может быть, десятки раз каждое выражение; на бумаге они записывают только уже готовые строки, которые впоследствии, конечно, могут быть еще раз изменены. Так писал, например, Лермонтов. Другие,

и таких меньшинство, берутся за перо при первом проблеске поэтической мысли; они творят «на бумаге», отмечая, записывая каждый поворот, каждый изгиб своей творческой мысли, весь процесс создания запечатлевается у таких писателей в рукописи; рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в моменты творчества. Так писал Пушкин.

Понятно после этого, какой огромный интерес — и не только для специалистов-пушкиноведов — представляют рукописи Пушкина; по ним мы знакомимся с работой гениального ума: читая их, мы как бы становимся причастны интимнейшим мыслям великого поэта. По рукописям Пушкина мы можем следить, как постепенно вырастали в нем те образы, которые поражают, пленяют нас в его произведениях, а попутно видим бесконечное богатство других образов и мыслей, которым не суждено было воплотиться в законченном поэтическом создании. Мы как бы присутствуем в лаборатории гения, который при нас совершает чудо превращения неясного контура в совершенную художественную картину, темного намека — в глубокую, блистающую мысль.

Вот почему мы думаем, что и читатель не специалист, «рядовой» читатель, должен не пренебрегать новыми работами о Пушкине. Мы решаемся рекомендовать читателям и «Неизданного Пушкина», и «Пропущенные строфы Евгения Онегина», и «Посмертные стихотворения Пушкина». Вдумчивое чтение этих книг покажет, что значение их — больше, чем, может быть, думали сами их составители.

1922

ПУШКИН И КРЕПОСТНОЕ ПРАВО

К 85-летию со дня смерти

I

Было время, когда Писарев обвинял Пушкина в том, что в «Евгении Онегине» он просмотрел такое явление, как крепостное право. Время это, конечно, прошло; теперь мы знаем,— знаем точно, на основании научных расследований,— что в «Евгении Онегине», вообще в творчестве Пушкина, отразилась *вся* современная ему Россия, со всеми ее и более светлыми и самыми темными сторонами. Все же, однако, остается еще под спором вопрос, как Пушкин относился к крепостному праву, и поныне находятся критики, утверждающие, что Пушкин не понимал и не мог понимать всего позора рабства в России XIX века, а в последние годы жизни даже готов был защищать его, как учреждение необходимое, чуть ли не благодетельное для крестьянина.

Не будем напоминать, что все в мире — относительно, что в эпохи возникновения на Руси крепостного права и его первого развития, что обусловливалось действительно исторической необходимостью, его должны были защищать и передовые умы, сознававшие, хотя бы смутно, эту необходимость; для XIX века это не имеет значения. Но надобно учесть и другое: что Пушкин родился в дворянской семье, воспитывался в дворянском лицее, всю жизнь преимущественно вращался в кругу дворян-помещиков. При всем своем гении Пушкин до известной степени не мог не поддаваться идеологии этой среды, этого класса. Несомненно, у Пушкина, преимущественно в его письмах, можно отыскать

несколько отдельных выражений, которые, конечно, не делая из него крепостника, режут современный слух. Но важны не эти выражения, проскользнувшие в часы, когда поэт «меж детей ничтожных мира» был, «быть может, всех ничтожней». Важно то, что говорил, думал и чувствовал Пушкин как поэт, как мыслитель, как учитель своего поколения.

Надо ли напоминать, что Пушкин, едва сойдя со школьной скамьи (1819), написал «Деревню»? В политическом отношении стихотворение это весьма умеренное. То были годы, когда Пушкин еще был — как и в своей «Оде на вольность» — легитимистом, еще верил в «мание царя», во всеспасающую благодетельную силу «законности» (в чем разочаровался весьма скоро, к эпохе «Кинжала», 1821). Но в «Деревне» есть незабываемые стихи, показывающие, как уже тогда юноша Пушкин понимал весь ужас крепостного права:

На пагубу людей избранное судьбой,
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца;
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
　　　Неумолимого владельца;
Здесь тягостный ярем до гроба все влекут;
Надежд и склонностей в душе питать не смея,
　　　Здесь девы юные цветут
Для прихоти развратного злодея;
Опора милая стареющих отцов,
Младые сыновья, товарищи трудов,
Из хижины родной идут собою множить
Дворовые толпы измученных рабов...

Надо ли напоминать и другую картину крестьянской жизни, нарисованную поэтом на десять лет позже, его «Шалость» (1830):

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий;
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где ж нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе, у низкого забора,
Два бедных деревца стоят в отраду взора,—
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено.
А листья на другом размокли и, желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок; за ним две бабы вслед;

Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил:
Скорей, ждать некогда, давно б уж схоронил!

Но обратимся к «Евгению Онегину». Одной строфы, где прямо говорится о крепостном праве, не мог не заметить и Писарев. Онегин, вступив во владение имением дяди (гл. II),

Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил,
И раб судьбу благословил.
Зато в углу своем надулся,
Увидя в этом страшный вред,
Его расчетливый сосед;
Другой лукаво улыбнулся,
И в голос все решили так,
Что он опаснейший чудак.

Если бы настало такое время,— через ряд тысячелетий,— когда культуру России XIX века пришлось бы восстановлять по скудным уцелевшим литературным данным,— как то нередко приходится по отношению к некоторым эпохам древности,— эта строфа, конечно, дала бы будущему ученому возможность судить о существе нашего крепостного права. Он узнал бы из нее, что в начале XIX века в России существовали «рабы», что они были обложены тяжелой «барщиной», что отдельные помещики «чудаки», т. е. составлявшие исключение, пытались ее заменить более легким «оброком», но соседи их, другие помещики, видели в том «страшный вред» и т. д. Одним словом, филологический анализ этих стихов дал бы гораздо больше сведений о русском крепостном крестьянине, нежели любое место Вергилия, Горация или Овидия о римском колоне.

Но можно ли говорить, что этой строфой ограничивается все, что дает роман Пушкина о быте и жизни крестьян его времени? В той же II главе, изображая старушку Ларину, Пушкин достаточно характеризует права и нравы помещицы по отношению к крепостным и дворовым:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, *брила лбы*,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь,—
Все это мужа не спросясь.

«Била осердясь служанок» и «брила лбы», т. е. сдавала в солдаты, — разве это не характерные черты крепостного быта? да притом Ларина делала это мимоходом, — так же просто, как «солила грибы» и «ходила в баню по субботам».

Дальше, можно ли забыть рассказ Татьяниной няни о ее жизни?

— Да как же ты венчалась, няня?
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет... и т. д.

Заметим, что в рукописи было написано сначала «пятнадцать лет», но потом Пушкин изменил это на более жестокое, но все же вполне согласное с действительностью — «тринадцать».

И еще одно общеизвестное место — «песня девушек» при сборе ягод, сопровождаемая пояснением автора:

В саду служанки на грядах,
Сбирали ягоды в кустах
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затеи сельской остроты!)

«Барская» ягода, помещичья воля, наказывающая петь во что бы то ни стало,— все это черты достаточно яркие!

А рядом — сколько отдельных черт, рассеянных по всему роману. В ряде строф мы видим то, что когда-то называлось «челядью», ту целую толпу «дворовых», которую всякий помещик,— даже и такие захудалые, как старушка Ларина,— считал необходимым держать при своем доме. Когда Онегин в первый раз приезжает к Лариным, сбегаются к дверям «девушки» (т. е. дворовые), а на дворе «*толпа* людей» (эта самая «челядь») критикует коней (гл. III, вариант строфы 3); когда барышни Ларины гадают в крещенские вечера, им «служанки *со всего двора*» сулят «мужьев военных и поход» (гл. V, стр. 4); когда Татьяна приходит в усадьбу Онегина, сбегается шумно «ребят *дворовая семья*» (гл. VII, стр. 16); когда Ларины

уезжают в Москву (гл. VII, стр. 32), «сбежалась челядь у ворот прощаться с барами» и т. д.

В ряде мест мы видим безвольное, рабское положение крестьянина, приученного беспрекословно повиноваться барину, считать его за существо высшее. Когда Татьяна просит няню отправить ее письмо к Онегину, та не сразу понимает намек и отвечает (гл. III, стр. 35):

Сердечный друг, уж я стара,
Стара, тупеет разум, Таня;
А то, бывало, я востра:
Бывало, *слово барской воли*...

Когда Татьяна посещает усадьбу Онегина, ключница, показывая ей дом, не может говорить о барине иначе, как в выражениях чуть не благоговейных (гл. VII, стр. 18):

Здесь почивал он, кофе кушал...
Со мной, бывало, в воскресенье
Здесь под окном, надев очки,
Играть изволил в дурачки...

При отъезде Лариных (гл. VII, стр. 31) слуги обязательно должны, прощаясь, плакать и т. п. Притом Пушкин рисует эти черты вовсе не как природное свойство русского мужика; напротив, отношение самого поэта к крепостному совершенно иное: достаточно напомнить, что говорится о воспитании Ольги (гл. II, вар. стр. 21):

Не дура английской породы,
Не своенравная мамзель...
Фадеевна рукою хилой
Ее качала колыбель...

Нельзя забыть и другие мелкие черты. Зимней ночью, в избе, крестьянская «дева» прядет,— и что же служит ей освещением? — лучина: «трещит лучинка перед ней» (гл. IV, стр. 41); конечно, на именинах Татьяны зал в доме Лариных для танцев был освещен не лучинами. В троицын день «народ, *зевая*, слушает молебен» (гл. II, стр. 35). Когда, «бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая»,— крестьянская лошадка «плетется рысью, как-нибудь» (гл. V, стр. 2). Пастух, «плетя свой пестрый лапоть», «поет про волжских рыбарей», т. е. в своей убогой доле

вспоминает вольницу Стеньки Разина. Последняя черта развита полнее в «Странствии Онегина» (стр. 7), где говорится, как бурлаки,

Опершись на багры стальные,
Унывным голосом поют
Про тот разбойничий приют[1],
Про те разъезды удалые,
Как Стенька Разин в старину
Кровавил волжскую волну.

II

Если бы задаться целью собрать все, что не только в «Евгении Онегине», но и в других своих художественных созданиях Пушкин говорит о крестьянском быте, следовательно, неизбежно о крепостном быте,— список получился бы очень длинный.

Пришлось бы привести ряд сцен из «Дубровского», например ту (гл. V), где исправник объясняет бывшим крепостным Дубровского, что «отныне *принадлежат* они Троекурову, коего лицо представляет здесь г. Шабашкин», цинично добавляя: «Слушайтесь его во всем, что ни прикажет; а вы, бабы, любите и почитайте его, а он до вас большой охотник». Эти слова написаны лет 12 [спустя] после того, как юноша Пушкин сказал о «деревне»: «Здесь девы юные цветут для прихоти развратного злодея». Пришлось бы выписать места из «Капитанской дочки», особенно из той редакции главы XIII, которую Пушкин не решился отдать в цензуру, например описание того ужаса, какой охватил Гринева при виде зверской расправы правительства с «ворами и бунтовщиками», приставшими к Пугачеву: картину виселиц, плывущих по Волге. Пришлось бы чуть не целиком повторить саркастическую сатиру «Историю села Горюхина»; разве не достаточно говорит за себя в этой беспощадной пародии, например, описание «баснословных времен», «золотого века» Горюхина, когда «приказчиков не существовало», «старосты никого не обижали», а «пастухи стерегли стадо в *сапогах*»,— предельный идеал благополучия, о котором смел мечтать крепостной крестьянин! Или, наоборот, описание «правления приказчика***», т. е. изображение обычного режима в деревне, руководи-

---

[1] Первоначальный вариант рукописи:
Про Стеньки Разина приют.

мого принципом: «чем мужик богаче, тем он избалованнее, чем беднее, тем смирнее», причем попутно сообщается, как богатые откупались от «рекрутства», как оброк собирался «круглый год сряду», как «отдаваемые в холопство» тоже имели полное право откупаться, «заплатя сверх недоимок двойной годовой оброк», и как в три года Горюхино совершенно обнищало. Пришлось бы далее напомнить отдельные места из «Повестей Белкина», из «Русалки», из «Бориса Годунова», из сказок Пушкина, из его переделок народных песен и т. д. и т. д.

Важнее поставить другой вопрос: не только что изображал из крестьянского быта Пушкин как художник, но и что он сам думал об им изображаемом, каково было отношение к крепостному праву Пушкина как мыслителя?

В 1822 году, в Кишиневе, Пушкин набросал ряд заметок, известных теперь под заглавием «Исторические замечания». Долгое время, до самого издания С. А. Венгерова (1910), эти замечания не могли печататься целиком, так как в них говорилось, например, о Екатерине II: «развратная государыня развратила и свое государство», или о Павле I: «царствование Павла доказывает одно, что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы». В этих набросках Пушкин выражает и свой взгляд на крепостное право. Замечательно, что эти строки в печать попали сравнительно давно, и вот по какой пикантной причине: Пушкин в них высказывается против парламентаризма. «Аристократия, — говорит он, — неоднократно замышляла ограничить самодержавие; к счастью, *хитрость* государей торжествовала над *честолюбием вельмож*, и образ правления остался неприкосновенным» [1]. Эти слова показались прежней нашей цензуре столь благонамеренными (как же! Пушкин высказался *против* ограничения самодержавия, против конституции!), что она вслед за ними пропустила и следующие. А далее в «замечаниях» следует: «Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили бы или даже вовсе уничтожили способы

[1] Что вообще думал Пушкин об этом образе правления, следует хотя бы из конца тех же заметок: «Русские защитники самовластия принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: правление в России есть деспотизм, ограниченный виселицей» (En Russie le gouvernement est un despotisme, mitigè par la strangulation).

освобождения людей крепостного состояния... нынче же политическая наша свобода *неразлучна с освобождением крестьян»*. И дальше, через строку, отсутствие в России политической свободы и существование крепостного права названы «общим злом», против которого должны соединиться «все состояния», т. е. все сословия, все классы общества.

Суждение Пушкина высказано здесь вполне определенно. Его можно было бы подкрепить цитатами из других прозаических набросков и стихов того же кишиневского периода. Но могут возразить, что то был именно период, когда Пушкин увлекался «либеральным бредом» (его собственное выражение), когда он подымал стакан —

...за здоровье *тех* и *той*!—

т. е. за неаполитанских карбонариев и за испанскую революцию. Могут возразить, что с годами Пушкин «во многом изменился, расстался с музами, женился» и готов был защищать все прерогативы самовластия и дворянства, в том числе крепостное право.

Обратимся к фактам. Пушкин всю жизнь высоко чтил память Радищева. В тех же «Исторических замечаниях» 1822 года он иронически перечисляет: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первый луч его, перешел из рук Шешковского [1] в темницу, где и находился до самой ее смерти; *Радищев был сослан в Сибирь*; Княжнин умер под розгами...» и т. д. А в конце жизни, создавая свой «Памятник», Пушкин, в первой редакции, прежде всего поставил себе в заслугу то,

Что *вслед Радищеву* восславил я свободу.

Когда Пушкину удалось начать издание собственного журнала — «Современник»,— он стал думать об том, чтобы напомнить русскому обществу о Радищеве. Еще в 1833 или 1834 году Пушкин написал о Радищеве обширную статью под заглавием «Мысли на дороге». В этой статье, применяясь к цензуре николаевских дней, он не поскупился на осудительные отзывы о Радищеве: Пушкин знал, что читатель его времени умеет читать «между строк»; важно было так или иначе заговорить в печати о великом

---

[1] «Домашний палач кроткой Екатерины». Примечание самого Пушкина.

деятеле прошлого века, самое имя которого было тогда под опалой. Увы! — напрасные старания! — статья не была разрешена цензурой, несмотря на эти уловки. Для «Современника» Пушкин попробовал сократить статью, подчеркнуть в ней «лойяльность», добиваясь одного — говорить о Радищеве. Столь же бесполезные усилия! И сокращенная статья 1836 года, озаглавленная «Александр Радищев», не была пропущена цензурой[1]. Теперь эти две статьи остаются грустным памятником того, как великому поэту приходилось искажать, вернее, маскировать свои мысли, чтобы исполнить долг журналиста и гражданина.

Однако и в искаженном виде статьи довольно красноречивы, и подлинную мысль Пушкина вскрыть не так трудно: цензура 30-х годов оказалась достаточно проницательной, «на высоте своего призвания». В конце концов Пушкин был наивен, думая, что цензура его времени могла пропустить, хотя бы и «под соусом» осуждения Радищева, все то, что автор хотел сказать читателям в своей статье.

Пушкин, например, мечтал перепечатать ту страницу из «Путешествия» Радищева, где он говорит о продаже крепостных (гл. IX). «Публикуется,— пишет Радищев и повторяет за ним Пушкин,— сего... дня, по полуночи в 10 часов, по определению уездного суда или городского магистрата, продаваться будет с публичного торга отставного капитана Г. недвижимое имение... и при нем шесть душ мужского и женского полу... Желающие могут осматривать заблаговременно». К этой выписке Пушкин сам добавляет: «Следует картина, ужасная тем, что она правдоподобна. Не стану теряться вслед за Радищевым в его надутых, но искренних мечтаниях... с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле». Выражения «надутых» и «поневоле» были поставлены Пушкиным, конечно, для цензуры,— как мы видели, напрасно.

В следующей (X) главе Пушкин мечтал перепечатать рассказ Радищева о «некоем» помещике, который постарался «уподобить крестьян своих орудиям, ни воли, ни побуждения не имеющим», а для того «всех крестьян, жен

[1] Министр народного просвещения С. С. Уваров писал по поводу статьи «Александр Радищев», представленной в цензуру: «Нахожу, что она по многим заключающимся в ней местам к напечатанию допущена быть не может... нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге, совершенно забытых и достойных забвения».

и детей их ставил во все дни года работать на себя», кормя их «в мясоед пустыми щами, а в постные дни хлебом с квасом», отбирая у них, по своему произволу, последнюю курицу, и т. д. Сделав длинную выписку из «Путешествия», Пушкин добавляет от себя: «Помещик, описанный Радищевым, привел мне на память другого, бывшего мне знакомого... Этот помещик был род маленького Людовика XI. Он был тиран, но тиран по системе...» Далее следует описание того, как этот помещик систематически разорял своих, «как говорится, избалованных» крестьян,— описание, очень близкое к злой пародии в «Истории села Горюхина».

В одной из следующих глав (XI) Пушкин применяет другую уловку: он приводит цитату из Лабрюера о французском крестьянине, надеясь, что читатели сумеют применить ее к русскому мужику: «Существуют некие дикие животные, самцы и самки, водящиеся в деревнях, черные, бледные, сожженные солнцем, привязанные к той земле, которую они роют и перерывают с непобедимым упорством. Они издают как бы членораздельные звуки и, когда встают на ноги, являют человеческое лицо; да и в самом деле это — люди. Ночью они прячутся в свои норы, где они питаются черным хлебом, водой и кореньями. *Они избавляют других людей от труда пахать, сеять и жать и заслуживали бы хотя того, чтобы не нуждаться в том хлебе, который сами они посеяли»*. И опять, как в «Евгении Онегине», это не значит, что Пушкин считал русского мужика полуживотным по природе; в той же главе он прямо говорит: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского уничижения в его поступи и речи? О его смелости и смышлености и говорить нечего. Переимчивость его известна...» и т. д. Пушкин хотел только представить то состояние, до которого был доведен крестьянин существующим строем.

Можно было бы еще далеко продолжить выписки из статей Пушкина о Радищеве. В параллель к рассказу Татьяниной няни можно было бы указать на приводимый Пушкиным анекдот (гл. IV), как одна старуха на вопрос: по страсти ли вышла она замуж, отвечала: «По страсти, я было заупрямилась, да староста грозил меня высечь», причем Пушкин поясняет: «неволя браков — давнее зло». Можно было бы повторить цитаты Пушкина из Радищева и собственные слова Пушкина о рекрутском наборе среди

крестьян (гл. V), где Радищев говорит: «трудна солдатская жизнь, не лучше петли», а Пушкин напоминает, что крестьяне часто изувечивают себя во избежание солдатства, что помещики прямо «торгуют судьбой бедняков» при сдаче рекрутов и т. д. Но общий дух, общий смысл статей Пушкина о Радищеве вполне ясен и из приведенных мест. В этих статьях, написанных в *последние* годы жизни (1833—1836), Пушкин нисколько не изменил тем своим взглядам на крепостное право, какие высказывал в юности, в кишиневских «записках».

III

Политические взгляды Пушкина на всем протяжении его недолгой жизни до сих пор не были еще внимательно расследованы. До сих пор еще господствует ошибочное мнение, будто в отношении политических убеждений жизнь Пушкина разделяется на две, совершенно несходные половины: будто Пушкин был радикалом в юности и монархистом, «царистом» в последние годы. На частном случае, на отношении Пушкина к крепостному праву, мы постарались показать, что это не так [1]. «Дубровский» (1832—1833), «Капитанская дочка» (1833—1834), тем более статьи о Радищеве (1833—1836), даже «История села Горюхина» (1830) — все это произведения второй половины жизни Пушкина. Он до конца продолжал быть убежденным в том принципе, который выставил в 1822 году: «политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян».

Необходимо, однако, сделать одну оговорку. В последние годы жизни Пушкин выражался гораздо осторожнее, нежели раньше. Не только в том, что он назначал для печати (как в статьях о Радищеве), но даже в семейных и дружеских письмах, даже в своих черновых тетрадях, может быть даже в разговорах с друзьями — он многое предпочитал обходить молчанием. Сознавая себя великим поэтом, он, повидимому, считал, что может быть более полезен родине как писатель, чем как политический деятель, и эту вторую часть своего существа определенно подавлял в себе.

---

[1] В другом месте, в более обширном исследовании, мы надеемся доказать и более общее положение: что Пушкин до конца жизни остался верен «вольнолюбивым надеждам» своей юности.

Да и трудно было поступать иначе в тех условиях, в которых ему приходилось жить! «Дондуков преследует меня своим цензурным комитетом,— записал Пушкин в своем дневнике 1835 года.— Времена Красовского воротились». Полицейский надзор над Пушкиным не был снят до самой его смерти (кстати сказать: по забывчивости снят был лишь много десятилетий спустя); когда Пушкин ездил на Урал, уже в 1833 году, чтобы собрать материалы для «Истории Пугачева» (переименованной по приказу Николая I в «Историю пугачевского бунта»), о каждом шаге поэта, о всех его речах — тотчас летели донесения в Петербург. Частные письма Пушкина систематически перлюстрировались, т. е. прочитывались на почтамте, в «черном кабинете», и выписки из них сообщались государю; Пушкин сам горько жалуется на это в одном из своих писем к жене. Мало того, именно в последние годы жизни Пушкин каждый день мог ожидать полицейского обыска в своей квартире и не решался хранить у себя даже тех своих рукописей, в которых можно было усмотреть что-либо «противоправительственное», памятуя, как несколько лет перед тем за нелепые выписки из «Андрея Шенье» и за «Гавриилиаду» едва не был сослан в Сибирь.

Последняя черта из жизни великого поэта опять приводит нас к одному из его созданий, где говорится о крестьянстве: это — X глава «Евгения Онегина». Теперь известно, что к девяти (считая со «Странствием Онегина») главам романа Пушкин намерен был прибавить еще десятую и что она в значительной мере, если не полностью, уже была написана. В этой главе Пушкин изображал освободительное движение 20-х годов и вводил Онегина в круг будущих декабристов. Опасаясь обыска, Пушкин *сжег* эту главу, о чем сам и записал в одной из своих тетрадей лаконическими словами: «19 окт. сожж. X песнь». Однако, жалея, как художник, свое создание, Пушкин некоторые строфы этой главы все же записал для себя, но записал *криптограммой*, т. е. условным способом, перепутав между собою стихи так, чтобы жандармское око, и напав на рукопись, не поняло бы ее смысла. Криптограмма была столь удачна, что расшифровать ее удалось, да и то не вполне, только в 1910 году. В прочитанных теперь строфах содержится едкая характеристика Александра I и сравнительная характеристика Северного тайного общества с Южным. Симпатии Пушкина на стороне Южного обще-

ства. В Северном он видит только «заговоры между лафитом и клико». Но деятели Северного общества изображены достаточно ярко:

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Там Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал...
Там Кюхельбекер обнажал
Цареубийственный кинжал...
Одну Россию в мире видя,
Лелея в ней свой идеал.
Хромой Тургенев им внимал
И, слово рабство ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

«X глава Онегина» писалась тоже в последние годы жизни Пушкина. Значит, в эти годы он не переставал раздумывать над революцией 1825 года, в которой (по его собственному признанию) не принимал участия лишь потому, что был в ссылке. Значит, мысль его неизменно возвращалась к тому вопросу, который так волновал его в юности,— *к освобождению крестьян*.

1922

ЗВУКОПИСЬ ПУШКИНА

I

Особая, неподражаемая «музыкальность» пушкинских стихов признана всеми давно. Что зависит она от изумительного мастерства, с каким Пушкин располагал в стихе звуки слов,— объяснение, единственно возможное. Что это так и есть, показывается и доказывается последнее время работниками нашей «формальной» школы. Все же, поныне, далеко не общепризнано, не проникло широко в сознание читателей, что звуки в стихах Пушкина расположены преднамеренно, «сознательно»— поскольку можно говорить о сознательности в художественном творчестве. Поныне еще многим и очень многим строй звуков в стихах (их евфония) кажется чем-то второстепенным, на что поэт обращает внимание лишь «в меру возможности».

Многим представляется чем-то несообразным, каким-то декадентским изыском, чтобы великий, гениальный, подлинный поэт, творя свое поэтическое произведение, следил пристально, почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих. Что писатель избегает некрасивых, неприятных сочетаний звуков (какофония), — это, конечно, понятно всем; что он *иногда* живописует звуками, давая так называемые «звукоподражания»,— с этим тоже все согласны; наконец, допускают, что *в некоторых случаях* в стихах звуки слов помогают смыслу речи, когда, например, поэт накопляет мягкие звуки *л*, *ль*, *нь* и т. п. или суровые *р*, *гр*, *тр* и т. п., но — и *только*. Чтобы каждый стих был обдуман в звуковом отношении, чтобы каждая буква занимала свое

место в зависимости от звука, какой она выражает, чтобы стихи Пушкина были сложным, но вполне закономерным узором звуков — узором, который можно подвести под определенные законы,— это, повторяю, поныне еще многим кажется унижением высокого призвания поэта.

Думают, что поэт ищет только *слов* для выражения своей мысли; что ему важно подобрать выражение, образ, которые наиболее точно и наиболее наглядно передали бы его замысел и его чувство. Как будут звучать эти слова,— в значительной мере зависит от характера языка; язык сам позаботится, чтобы в слове «гром» были суровые согласные «гр», а в слове «милый», «любовь» — нежное «л»... Подбирать звуки — для многих значит жертвовать смыслом. Но практика всех великих поэтов противоречит таким взглядам. От Гомера и Эсхила до Гёте и Виктора Гюго все поэты согласно утверждают своими стихами, что иначе, как *звуками*, они и не могут выразить того, что хотят сказать. И во всемирной литературе именно наш Пушкин вместе с римским Вергилием являются двумя поэтами, в стихах которых это выступает с особой отчетливостью и несомненностью. У Пушкина, как и у Вергилия, действительно, *каждый* стих, *каждая* буква в словах стиха поставлены на свое место прежде всего по законам евфонии. Пушкин говорил об Онегине:

Высокой страсти не имея
Для *звуков* жизни не щадить...

Сам Пушкин был одержим этой «высокой страстью» в высшей степени, хотя и задавал себе вопрос:

...Но дорожит
Одними ль звуками пиит?

Если читать Пушкина бегло, никакие особые звукосочетания не останавливают внимания. Изредка мелькнет звукоподражание — «конь скакал», «по потрясенной мостовой», «шипенье пенистых бокалов» или что-нибудь подобное. Вся остальная масса слов в стихах Пушкина кажется выбранной совсем по другим, не звуковым признакам. Кажется, что Пушкин искал только *точности и яркости* выражений, а никак не особой преднамеренной звучности речи. Иное открывается, если изучать стихи Пушкина внимательно, если следить за рядами звуков в них, а также — если сравнивать черновые наброски Пуш-

кина с окончательными редакциями и давать себе отчет, почему изменено то или другое слово. Тогда-то открывается этот сложный звуковой узор пушкинских стихов; тогда-то становится явно, что именно звуки слов часто руководили Пушкиным в его творчестве. Временами почти кажется, что звуки имели для него значение первенствующее.

Те, кто не допускает возможности, чтобы Пушкин сознательно рассчитывал расположение звуков в стихах, настаивают, что кажущаяся преднамеренность — фикция, что исследователи-формалисты вкладывают от себя в стихи Пушкина то, чего сам автор не подозревал нисколько. Однако остановимся на нескольких примерах, особенно убедительных в этом отношении. Разумеется, в стихе:

*М*илой *М*эри *м*оей —

последовательность трех *м* можно объяснить «случайностью». Но что сказать о стихах:

*К*нигохранилища, *к*умиры и *к*артины
И *с*тройные *с*ады *с*видетельствуют мне... —

где сначала имеем подряд три *к*, потом подряд три *с*. И о длинном ряде аналогичных стихов:

*П*ечальный *п*асынок *п*рироды...

———

*П*резренной *п*алкой *п*алача...

———

*П*ушки с *п*ристани *п*алят...

———

И *б*ога *б*раней *б*лагодатью...

———

И *м*ладости *м*оей *м*ятежное теченье...

———

Запутанный в *с*етях *с*удьбы *с*уровой...

———

*У*лыбка на *у*стах *у*вянувших видна...

———

Когда под *с*оболем *с*огрета и *с*вежа...

А тем более о повторении подряд, в начале слова, одного и того же звука *четыре* раза, и *пять* раз, и *шесть* раз:

И *п*альцы *п*росятся к *п*еру, *п*еро — к бумаге...

———

*П*олночный *п*арус, *п*осетить...

———

И *п*утник слово *п*римиренья...

Куда как *в*есело; *в*от *в*ечер; *в*ьюга *в*ост...

И с*м*ерти *м*ысль *м*ила душе *м*оей...

*П*астух, *п*летя свой *п*естрый ла*п*оть,
*П*ост *п*ро волжских рыбарей.

«Сегодня случай, завтра случай,— говорил Суворов,— помилуй бог, дайте сколько-нибудь и ума».

II

Повторение сходных звуков в *начале* слов называется в евфонии *анафора* или *скреп*. Точнее — анафорой называется повторение сходных звуков в одной из начальных частей евфонической единицы.

Такой единицей или «словом», в терминологическом смысле, является то сочетание звуков, которое произносится с одним ударением (отделяется в стихах «малой цезурой»); например, в стихе: «Мой дядя || самых || честных || правил», для евфонии — *четыре* слова; в стихе: «На всякий звук» — *два* слова и т. п. Анафорическим повтором считается повторение звука или в самом начале слова, или в начале ударного слога; при этом анафора может быть не только *чистой*, т. е. стоящей точно в начале, но и с затактным звуком или затактной, когда повторяющимся звукам предшествует другой (один, реже два), как в некоторых выше приведенных примерах: «смерти мысль» и т. п. Существуют и иные виды анафоры, о которых здесь нет надобности говорить.

Пушкин очень любил именно анафору. Огромное число его стихов содержит в себе разнообразнейшие виды анафоры. Особенное пристрастие было у Пушкина кончать стих анафорой, притом очень часто — чистой, так что два последних слова начинаются с одного и того же звука: [1]

[1] Само собой понятно, что в евфонии принимаются в расчет *звуки*, а не *буквы*. Одна и та же буква в русской азбуке означает разные звуки, например, ударное *о* и *о* без ударения, тоже — *е*, *к* перед твердой гласной и перед мягкой и т. д.; наоборот, один и тот же звук часто изображается разными буквами, например, *в* и *ф*, *б* и *п*, *а* и *о* и т. д.

Освободил он *м*ысль *м*ою...

Будить мечту *с*ердечной *с*илой...

К веселью, роскоши знак *п*ервый *п*одавая...

Жестоких опытов сбирая *п*оздний *п*лод...

В тени олив *л*юбви *л*обзанья...

Мгновенным *п*ламенем *п*окрыты...

Послал к анчару *в*ластным *в*зглядом...

На холмах *п*ушки *п*рисмирев...

Браздами, *с*аблями *с*туча...

И счастья *б*аловень *б*езродный...

Штыки смыкает; *тя*жкой *ту*чей...

Подобный *в*етреной *В*енере...

Останься век со мной на *г*орестной *г*руди...

Затворщиц *ж*ирных и *ж*ивых...

В те дни, как *П*ресненское *п*оле
Еще *з*абор не *з*аграждал...

Как гром *п*роклятие *п*лемен,
И длань *на*родной *Н*емезиды
Подъяту *в*идит *в*еликан...

В некоторых из последних примеров одна из анафор в сущности — затактная.

Почти наравне с анафорой в конце стиха Пушкин любил анафору в начале, и очень многие его стихи начинаются двумя словами на один и тот же звук:

*В*осхвалим *в*ольности дары...

---

*Г*ордись, *г*усар! но помни вечно...

---

*М*олчит *м*узыка боевая...

---

*В*от *в*ерный, брат его, герой Архипелага...

*С*тоит *с*едой утес, вотще брега трепещут...

*С*ын *с*евера, бродя в краю чужом...

*У*меет *у*слаждать свой путь над бездной волн...

От нас *от*торгнется ль Литва...

И *м*олодежь *м*инувших дней...

Сочетание этих двух приемов дает анафоры в начале и в конце стиха:

*Д*ивились *д*олгому любви моей *м*ученью...

*Х*озяйка *х*мурится в *п*одобие *п*огоде...

И *п*уть *п*о нем *ш*ирокий *ш*ел...

*М*ы жгли *М*оскву, был *п*лен *П*арижу...

Несколько реже ставит Пушкин анафору в середине стиха, но часто делает это особенно изящно, выбирая действительно самую середину звукоряда:

Еще ты *д*ремлешь, *д*руг прелестный...

Скажи, как *п*адает *п*исьмо из-за решетки...

Где жены *в*ечером *в*ыходят на балкон...

Подымем *с*таканы, *с*одвинем их разом...

Так ложная *м*удрость *м*ерцает и тлеет...

О волн и *б*урь люб*и*мое дитя...

Кружится *в*альса *в*ихорь шумный...

III

Думается, что все эти явления объяснять случайностью — трудно. Но дело в том, что анафора, тем более чистая анафора, в той элементарной форме, в какой она является в приведенных примерах, есть простейший, примитивнейший прием евфонии. Если мы могли дать много примеров (и их число нетрудно довести до многих

сотен) такой анафоры у Пушкина, то потому, что его стихи вообще изумительно богаты в эвфоническом отношении. Но подлинное мастерство Пушкина в звуковом строении стиха сказывается в других более сложных приемах. Однако, чтобы показать их, необходимо дать несколько теоретических объяснений.

Существуют четыре основные формы *аллитераций* или *повторов*: *анафора* или *скреп* — повторение начальных звуков; *эпифора* или *концовка* — повторение конечных звуков; *зевгма* или *стык* — повторение конечного звука одного слова и начального звука следующего; *рондо* или *кольцо* — повторение начального звука одного слова и конечного звука другого. Повторы, т. е. слова с повторяющимися звуками, могут стоять рядом, это — *смежные* повторы, или быть разделены одним или несколькими словами, это — *раздельные* повторы; или еще занимать определенные места в звукоряде (в стихе). Наконец, повторы могут быть *простые* — повторение одного звука, и *сложные* — повторение ряда звуков, например целого слога, притом повторение *точное*, *неточное*, *обратное* и т. п., *однократные*, *двукратные*, *многократные* и т. д. Повторы соединяются между собой в определенные *системы*, которых различается несколько форм: *последовательная*, *перекрестная*, *обхватная*, *спиральная* и др., с применением еще *пролепса*, *силлепса*, *интеркаляции* и т. п. Все эти явления поэтического языка изучаются особой наукой *эвфонией*, преимущественно той ее частью, которая называется «учением об аллитерациях или повторах», но также и другими: «учением о звукописи» и «учением об инструментовке». Внимательному читателю этих кратких положений будет достаточно для понимания последующего.

Мы встречаем у Пушкина, в чистом виде, все четыре основных формы аллитераций. Вот несколько примеров из числа многих сотен:

Анафора:

*Б*лагословляю *б*огомольно...

---

*Б*лаговонием *б*огаты...

---

*Н*емая *н*очь...

---

*П*ейте, *п*евцы...

Эпифора:

Кипит, бежит, сверкая и журча...

Напоминают мне оне...

Небес жилец...

Зевгма:

Свои уста оторвала...

Но оба с крыльями и с пламенным мечом...

Беспечный, влюбчивый. Вы знаете, друзья...

Рондо:

И ропщет бор...

Недавно черных туч грядой...

И оба говорят мне мертвым языком...

Точно так же легко найти у Пушкина все роды и виды аллитераций. Вот, например, аллитерации сложные, т. е. из нескольких звуков:

Вспомни *пре*жние *пра*ва...

Волненье *ст*раха и *ст*ыда...

Я слышу вновь друзей *пре*дательский *при*вет...

Вот также примеры сложных аллитераций, притом частью *гласных*, частью *раздельных*, частью *затактных*, частью *неточных*:

*Ко*рме родного *ко*рабля...

Феб *од*нажды у *Ад*мета...

---

*Од*нако в сей *Од*ессе влажной...

Унылая пора, *оч*ей *оч*арованье...

Е*два* от*в*етствуешь, не внемлешь ничему...

Где луна те*пл*ее *бл*ещет...

Вот еще примеры аллитераций *прерывных*, т. е. таких, где между повторяющимися звуками стоят другие:

*Мл*аденца ль *мил*ого ласкаю...

---

*Бр*одил у *бер*егов...

Его дыханья *жадно ждет*...

Или еще примеры аллитераций *обратных*, где звуки повторяются в обратном порядке:

Свой *ве*тхий *нев*од; ныне там...

Едва *оп*омнились младые *по*коленья ...

Понятна мне *вре*мен пре*вр*атность ...

Се, ярый му*чен*ик, в *ночи* скитаясь, воет ...

Печальные стихии *тве*рдили *в ти*шине ...

Беспечно *окру*жася *Кор*еджием, *К*ановой ...

---

*Свя*тыню *все*х *сво*их гробов...

Чтобы не обращать статьи в учебник евфонии, скажем, что и *всем* без исключения, явлениям аллитераций в стихах Пушкина можно найти блистательнейшие, классические образцы. Но сила Пушкина, как евфониста, повторяем, в ином, в большем. Гармония стиха Пушкина основана на *системах* аллитераций и на *разложении* аллитеративных комплексов.

IV

Простейшей системой аллитерации является *последовательная* (secutio), т. е. сопоставление ряда аллитеративных комбинаций одна за другой, например, ряда анафор или рондо и анафоры и т. п.:

И *к*онь с*к*а*к*ал, и *вл*екся *вол*,
И с*во*его *в*ербл*ю*да *вел* ...

---

*П*орывом *пыл*ких *л*аск и *яз*вою *л*об*з*аний ...

Журчат ручьи блестят брега безмолвны...

Уж угадали: точно так...

Мелькают мимо будки, бабы...

Все видел, вспыхнул сам не свой...

Мой милый друг, мы входим в новый свет...

Ревет ли зверь в лесу глухом...

Более сложной и более изящной является система *перекрестная* (geminatio), где сначала является один звук, потом другой, потом опять первый, потом опять второй. Пушкин очень охотно пользовался этой системой:

На мутном небе мгла носилась...

Славянские ль ручьи сольются в русском море...

В покойном сне, в привычном сновиденьи...

В тиши полей, в тени лесной...

Пылай, камин, в моей пустынной келье...

Может быть, наиболее изящной из простых систем является *обхватная* (antithesis), где два сходных звука «обхвачены» двумя другими сходными:

Мутно небо, ночь мутна...

Свободы, Вакха верный сын...

От света вновь отрекся он...

Воскресла греков древних слава...

Спеши любить, о Лила,
И снова изменяй...

Другие системы, спираль, цепь, квадрат и т. п., в сущности — комбинации трех основных. Не останавливаясь на них, приведем только один пример того, как вообще системы аллитераций тонко и отчасти причудливо распо-

лагаются в ряде стихов у Пушкина или, говоря терминами, в последовательной системе звукорядов:

*Н*астанет *н*очь; лу*на* обходит
*Д*озором *д*альний *свод* небес,
И *соловей* *во* мгле дре*вес*
Напевы *зв*учные *з*аводит.
*Т*ать*я*на в *т*емно*т*е не *спит*
И *т*ихо с *ня*ней говор*ит*.

Если взять только те звуки, которые нами отмечены (из числа начинающих слово или ударный слог и кончающих одновременно слово и ударный слог), получатся следующие ряды:

Н, н,—н—;
Д, д,—д; с,—с;
с—в, в,—в—с;
зв, з—в;
т—т, т — т; н, с — т;
т, с, н,—т.

Однако явно, что в общей звуковой гармонии участвуют и другие звуки, например *н* в слове «небес» (что образует рондо в двустишии: «*Н*астанет... *н*ебес»); *д* в слове «древес» (другое рондо в двустишии: «*Д*озором... *д*ревес») и др.; кроме того, гармонии много способствуют рядом повторяющиеся гласные: *о* (обходит, дозором, свод), *а* (настанет, луна), *е* (соловей, мгле, древес), *и* (спит, тихо) и др., но эта игра на гласных относится уже к другому отделу евфонии, к «учению об инструментовке».

V

Вообще те явления, которые мы здесь рассматриваем, ни в коем случае не ограничиваются пределом одного стиха. В системах звукорядов, т. е. в ряде стихов, в строфе, в целом стихотворении звуки располагаются, в частности у Пушкина, по тем же законам. Вот несколько простейших примеров того, как Пушкин принимал во внимание звуки слов, строя стихотворные периоды.

Таковы анафоры, стоящие в начале полустиший или в начале отдельных стихов:

*Сво*ею кистию *сво*бодной и широкой...

---

*Про*роческих очей не *про*стирая в даль...

---

*Кот*орый Мельпомены
*Кот*урны и кинжал...

---

*По*рхая над травой,
*Па*стушка робко дышит...

---

*Го*сподский дом уединенный,
*Го*рой от ветров огражденный...

---

*По*меркни, солнце Австерлица,
*Пы*лай, великая Москва...

Эпифорами можно считать все рифмы; но, помимо них, встречаются эпифорические аллитерации, даваемые звуками сходными, но не тождественными:

И плюет на алт*арь*, где твой огонь г*ор*ит...

Но как ви*но* печаль минувших д*не*й...

Сердечной ревностью *гор*я,
Он взором опытным *гер*оя...

Но дни младые *п*ролетят,
Веселье, нега нас *п*окинут...

Зевгмами являются все случаи срединной анафоры, перед цезурой и после цезуры, а в ряде стихов анафоры конечного слова одного стиха и начального другого:

Скажи, как в двадцать *л*ет *л*юбовник под окном...

Веселый *Б*омарше *б*леснул перед тобой...

Исполнен *о*твагой,
*О*кутан плащом...

Как ждет любовник *м*олодой
*М*инуты сладкого свиданья...

Но не бесчестишь *с*горяча
*С*вою воинственную руку...

Рондо может принимать различные формы; Пушкин особенно любил начинать и кончать стих одним и тем же звуком; встречаются также сходные звуки в начале и конце двустишия или еще в начале слов, стоящих в начале и конце стиха или двустишия (анафорическое рондо):

*К*ак сей увянувший цвето*к*...

---

*Н*е любит споров властели*н*

———

*Т*ого царя в живых уж не*т*...

———

*Н*евозмутимый вечный со*н*...

———

*В*ечор она так велича*во*...

———

*Мы не на*помним *ныне им*...

———

На печальные поляны
Льет печальный свет *она*...

———

*Пр*ивык я думой *пр*овождать...

———

*Кр*асавиц наших бледный *кр*уг..

———

*С*меркалось; на столе блистая,
Шипел вечерний *с*амовар...

В целом стихотворении такие аллитерации также образуют целые системы. Простейшим примером могут служить многократные анафоры в начале ряда стихов: например, в стихотворении «Пророк» из 30 стихов 16 начинаются звуком *и*.

Добавим, что, кроме повторов звуковых (аллитераций), важное значение в поэтическом языке имеют повторы словесные, располагающиеся по тем же формам анафоры, эпифоры, зевгмы и рондо. Естественно, что они в то же время дают и повторение звуков. Повторы смысловые уже выходят из пределов евфонии.

VI

Мы подошли теперь к наиболее замечательной стороне пушкинской евфонии,— к тому, что технически называется «разложение аллитераций».

Под «разложением» понимается такое явление, когда в одно слово входит комплекс каких-либо звуков, и те же звуки в отдельности встречаются в словах смежных или близстоящих. То слово, где эти повторяющиеся звуки соединены в комплекс, может стоять *после* слов, где те же звуки встречаются в отдельности, и тогда разложение называется *суммирующим*, или — *раньше*, и тогда разло-

жение называется *детализующим*, или, наконец, в середине (редкий случай), и тогда получается разложение *амфибрахическое*. Разложение потом может быть *прямое*, когда звуки повторяются в том же порядке, как и в комплексе, *обратное*, когда — в обратном порядке, и *метатесическое*, когда порядок изменен.

Пушкин извлекает изумительнейшие результаты из этих приемов, с одной стороны — простых, с другой — как будто бы налагающих нестерпимые путы на свободу художественного творчества.

Вот несколько примеров прямых разложений, сначала суммирующих, потом — детализующих, в конце — амфибрахических:

*С*тою *н*ад *сн*егами у края стремнины...

В ку*ст*ах *р*ассыпались *стр*елки...

---

*В*се *х*лопают; Онегин *вх*одит. .

---

*Д*уша твоя *ж*ива для *д*ру*ж*бы, для любви...

И *пе*сен и *л*юбви *посл*едним вдохновеньем...

Каких *вст*речаем *вс*юду *ть*му...

С *пр*естола *п*ал *др*угой Бурбон...

---

*П*олезный *пр*омысел изб*р*ав. . .

Вот еще несколько примеров разложений обратных и метатесических:

*С*квоз*ь* *ни*х. *низ*вергаясь, шумят водопады...

Ск*в*озь *с*он *вст*р*ечает у*тр*о года...

---

*Вн*овь *н*аши *в*торглись знамена...

Ты *сл*езы будешь *л*ить, ты *с*ердцем *с*одрогнешься...

---

*Т*воя краса, *т*вои *ст*раданья...

---

*Т*о *ст*ан *с*овьет, то разовьет...

К разложению аллитераций относится еще ряд приемов, применяемых Пушкиным очень часто: *пролепс*, когда один

звук из сложной (комплексной) аллитерации встречается раньше; *силлепс*, когда такой звук встречается позже; *интеркаляция*, когда такой звук стоит между двумя повторяющимися комплексами звуков и т. п. В то же время эти приемы разнообразнейшим образом комбинируются с основными формами разложения и с построением систем.

Вот примеры таких пролепсов, силлепсов, интеркаляций:

В *г*устой *гр*язи по*гр*ужена...

Люблю *в*ойны кро*ва*вые заба*вы*...

---

*Н*а зв*он*кое д*но*...

И ветер, *лас*кая *лис*точки древес...

И он *про*мчался *пр*ед *по*лками...

И *скр*остся за *кр*ай о*кр*ужных го*р*...

По*тр*ебны *т*яжкие *тр*уды...

Не требуй *от* меня *о*пасных *от*кровений...

---

*Тр*еща го*р*ит кос*тер*, и вскоре плам*я*, во*я*...

---

*Стр*оптиву Г*р*еку в *ст*ыд и *стр*ах...

Существуют еще другие разновидности этого приема. Среди них наименее заметен при беглом чтении, но производит наибольшее звуковое впечатление — *тоталитет*: случай, когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно. Естественно, что и тоталитет может иметь несколько видоизменений, в зависимости от того, стоит ли это объединяющее слово раньше других или после них, заключает ли оно в себе добавочные звуки или нет, и получают ли эти добавочные звуки также свой отзвук в дальнейшем (в последнем случае можно сказать, что тотализующее слово стоит в середине между объединяемыми звуками). Слух читателя воспринимает эту особенность звукового строя

совершенно бессознательно, но ряд звуков получает какую-то особую законченность. Вот разнообразные примеры такого приема:

Пр*ерв*али свой голодный *рев*...

---

*Спой мне песн*ю, как синица...

В *б*о*жеств*енной к*р*ови яд *быстр*ый побежал...

Под *небом не*жно голу*бым*...

---

*Од*ин *но*чной гребец, *гондолой* упра*вля*я...

---

*Пот*ом в *отплату лепета*нья...

Особо изящной разновидностью тоталитета являются случаи, когда слово или значительная часть слова повторяет, с некоторой перестановкой звуков, часть другого, более длинного слова или его основные звуки:

*Пируе*т *Петр*; и горд и ясен...

Под *сен*ью чуждою *небес*...

Прекрасных лет пе*рвон*ачальны *нрав*ы...

По*кров*, упитанный язвительною *кров*ью...

Сюда же, наконец, относятся случаи, когда два слова заключают в себе почти те же звуки, только размещенные в различном порядке (метаграмма), или когда два слова различаются только одним звуковым элементом, например ударной гласной:

Звенит промерзлый *дол*, и трескается *лед*...

Лишиться я боюсь пос*ледних* на*слаждений*...

На о*ном* ка*мне* *на*чертит...

Звучал мне *долго голос* нежный...

И *гад* морских под*вод*ный *ход*...

---

*М*ой *мод*ный *дом* и вечера...

В тени *олив* лю*бви* *ло*бзанья...

VII

Все приведенные выше примеры намеренно дают простейшие формы звуковых построений. Цель этих примеров — показать и тем доказать, что звуковое строение стихов Пушкина — не случайно. Звуки слов располагаются в них по определенным формам, которые можно объединить в законы. Но, разумеется, эти формы, на практике, прихотливо сочетаются одна с другой: анафоры проходят через рондо, разложения совмещаются с системами, пролепсы и силлепсы участвуют в образовании систем и т. д. и т. д. Если брать цельные отрывки пушкинской стихотворной речи, она окажется насквозь пропитанной аллитерациями, усложненными еще инструментовкой гласных (о чем мы почти ничего не говорили).

Вот несколько образцов, расположенных, так сказать, по возрастающей сложности звукового строения:

*Н*е *мно*ж*ество*м ка*ртин* ст*а*р*инн*ых *маст*е*р*ов...

О *люди*, ж*ал*кий ро*д*, *до*стойный *сл*е*з* и *см*еха...

---

*М*е*ня с сл*е*з*ам*и з*а*кл*ина*нй*
*М*о*ли*л*а м*а*ть*, *дл*я бедной *Т*а*н*и...

---

*Ло*в*и*ть *вл*юбл*е*нн*ыми гл*а*з*ами,
*Вни*м*ать* в*ам* *до*л*го*, *п*о*ним*а*ть*
*Д*у*шой все ва*ше *со*в*ершенство,
*П*ред в*ами* в *му*ках з*ам*ирать...

Ш*вед*, *р*усский *ко*л*ет*, *р*убит, *р*е*ж*ет,
*Б*ой *б*ара*б*анный, *клики*, *скр*е*ж*ет,
*Р*е*в* *п*ушек, *т*о*пот*, *р*ж*а*нье, *сто*н,
И *с*мерть и *ад со* в*с*ех *ст*орон.

Вот, наконец, целое маленькое стихотворение Пушкина:

Урну с в*одой уро*н*и*в, об *ут*ес ее *д*ев*а* *раз*б*и*ла.
*Д*ева *п*е*ч*аль*н*а *сидит*, *пр*аз*д*н*ый* *д*ер*ж*а *ч*ере*пок*.
*Ч*удо. *Н*е *с*якнет *в*ода, *изли*в*аясь* *из* *урн*ы *раз*б*и*той:
*Д*ева *н*ад в*ечно*й *стр*уей *в*ечно *п*е*ч*альна *с*идит.

Если взять исключительно звуки, начинающие слово и начинающие ударный слог, получатся следующие ряды:

урн, —св, —ур, —н, —ут, —д, —р, —б,—
д, —п, —ч, —с, —д, —пр, —д, —ж, —ч, —
ч, —н, —с, —в, —д, —из, —в, —из, —урн, —р, —б, —
д, —н, —в, —стр, —в —п, —ч, —с, —д.

В этих рядах мы имеем: сложную анафору с пролепсом (*урну* — *урон*ив — *у*тес); многократную анафору (*д*ева — си*д*ит — *д*ержа); детализующее разложение (*пе*ч*а*льна — *п*раздный — *ч*ерепок) со следующим силлепсом (*ч*удо); амфибрахическое разложение (*в*ода — *изли*в*аясь* — *из*) с силлепсом (во*д*а), к предыдущим системам (*д*ева — си*д*ит — *д*ержа); рондо (*д*ева — си*д*ит); анафорическую метатесу (*не* *с*якнет *в*ода — *н*ад *в*ечной *с*труей) и, наконец, ряд повторов, помимо всех этих систем (*ур*ну — *р*азбила; из *ур*ны — *р*азбитой), (*с*якнет — *с*труя — *с*идит), (*р*азбила — п*р*аздный — *р*азбитой — ст*р*уей) и т. п.

Несомненно, что некоторые звуки, не начинающие слога, также участвуют в общей звуковой гармонии (утес — сидит, *ч*удо — ве*ч*ной — пе*ч*альна и т. п.). Кроме того, ударные гласные подчинены законам инструментовки, и, например, первый стих представляет замечательный пример применения в одном ряду чуть не всех основных гласных:

у —о— и —ё —е --и.

Недостающее *а* отчетливо звучит в неударных слогах: «в*о*дой», «ур*о*нив».

Подобных примеров можно привести произвольное количество: каждый стих Пушкина, за очень, очень редкими исключениями, есть пример. Повторяю: во всей мировой литературе я знаю только двух поэтов, стихи которых до такой степени закономерны в звуковом отношении: Вергилий и Пушкин. Ни Гёте, ни Виктор Гюго, ни Данте — не могут сравниться с ними в этом. Среди русских поэтов Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет, стихи которых тоже богаты звуковыми построениями, все же уступают Пушкину, тем более поэты следующих поколений. Кроме того, многие поэты, особенно символисты, выставляют свою звукопись напоказ; у них аллитерации колют глаз, вроде Бальмонтова: «чуждый чарам черный челн...» У Пушкина звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть. Сложнейшие звуковые рисунки у Пушкина становятся очевидны лишь тогда, когда проследишь букву за буквой, звук за звуком.

В этом-то, вероятно, и таится недосягаемая, до сих пор не достигнутая никем «пленительность» пушкинских стихов. Кажется, у другого поэта, у Лермонтова, например, то же, что у Пушкина: меткость эпитетов, яркость образов,

выразительность языка, глубина мысли, но пушкинского *очарования* часто нет. Всего естественнее объясняется это именно тем, что у Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэтическими идеями, и обеими сторонами формы, т. е. формою в смысле композиции и формою в смысле звукового построения. Бессознательно мы, читая, воспринимаем этот звуковой строй, и он дает стихам Пушкина их предельную завершенность.

Самое же важное то, что Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла. То и другое было таким, каким он хотел, чтобы оно было. Строились утонченные звуковые системы, один звук чередовался или перекрещивался с другим, а слова естественно становились на свои места, ничто не насиловало языка, образы и картины вырисовывались четко, основная мысль развивалась столь же стройно, как в любой ученой диссертации. Как достигал этого поэт? Думал ли он сам, в процессе творчества, о сочетании звуков? выискивал ли их? Приведенных примеров, кажется нам, достаточно, чтобы дать хотя бы такой ответ: Пушкин искал определенных звуковых сочетаний. Объяснить «случайностью» все звукосочетания в пушкинских стихах — невозможно. «Вдохновение нужно в геометрии»,— говорил Пушкин, и, наоборот «геометрия» нужна в поэтическом творчестве. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта.

1923

ЛЕВИЗНА ПУШКИНА В РИФМАХ [1]

I

В истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы «классической» — той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы «новой» рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особенно же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых.

---

[1] Предлагаемая статья была прочитана мною как доклад в «Кабинете поэтики Литературно-художественного института» и в Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности. Моими оппонентами было сделано мне немало ценных указаний. Среди них я особенно должен отметить замечания Мих. Абр. Гершензона (младшего, студента Л.-х. института). Так как М А. Гершензон, при исследовании рифм Пушкина, стоит на совершенно иной, нежели я, точке зрения (притом очень интересной), то я не могу привести здесь его возражений полностью: это значило бы написать другую статью. Но в тех случаях, когда замечания М.А. Гершензона сводились к поправкам и дополнениям моих положений, я привожу далее эти замечания в подстрочных примечаниях.

Различие между рифмой «классической» и рифмой «новой» вполне явно. Классическая рифма, рифма преемников Пушкина, обращала исключительное внимание на тождество или сходство ударных гласных в двух словах и тех звуков, которые за этими звуками следуют *вправо*, т. е. на конец слова. Например, для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: благость — тягость, ворот— год и т. п. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, т. е. конца слова, но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих *влево* от ударного, т. е. звука, идущего непосредственно перед ударным, так называемого «опорного», а также и части звуков, предшествующих ему. Например, Б. Пастернак рифмует: продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал и т. п.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих *влево* от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, «опорный», притом исключительно на звук согласный («опорная согласная», «consonne d'appui»). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т. е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, например, рифмы А. К. Толстого: в пыли — вознесли, красоты — цветы и т. п. В других случаях согласование опорной согласной считалось роскошью, называли такую рифму «глубокой» (что терминологически неправильно или, вернее, неудобно) и пользовались ею лишь в исключительных случаях. Например, для А. К. Толстого типичны рифмы: голубой — корой, домы — переломы и т. п.

Новая рифма, разрешая различие конечных звуков слова, непременно требует согласования звука опорного, все равно гласного или согласного, и тем большего совпадения звуков *влево* от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов. Иначе говоря, новая рифма выдвинула в рифме значение *доударных* звуков, стоящих влево от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными даже при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме),

тоже искать совпадения доударных звуков. У того же Б. Пастернака находим рифмы: истолку — потолку, кружевных — уж и в них, твой — плотвой, стрелки — тарелке, керосине — серо-синей, марина — комариной и т. п. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, например: мандарина — гордыней, знакомств — замком и т. п.; идя далее, новые поэты допускают даже, при согласовании левых, доударных звуков, неточное совпадение ударного, например: репейник — терпенье, разбою — разбойник и т. п.

Ныне распространенные теории рифмы все стоят на принципах рифмы классической, т. е. согласования только звука ударного и стоящих *вправо* от него. Так определяют рифму стихологи немецкие, французские, английские; им следуют и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жирмунский («Рифма, ее история и теория». П. 1923). Определенно формулирует эти принципы автор другой недавней работы о стихе Б. Томашевский («Русское стихосложение». П. 1923). Он пишет: «В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук... На опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало, по крайней мере на практике». Последние слова стоит запомнить.

Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки *вправо* от нее; звуками *слева*, доударными, не интересовались вовсе. Отсюда возникла уверенность, что Пушкин следовал принципам рифмы классической, что он согласовывал звуки, только начиная с ударного до конца слова. Отсюда и утверждение, что «на опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало». Задача предлагаемой статьи в том и состоит, чтобы показать неправильность подобных выводов.

Итак, статья будет рассматривать не рифму Пушкина в целом (различные ее формы, типы, виды и т. п.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них доударных звуков. Тезис, подлежащий

доказательству, состоит в том, что Пушкин обращал большое внимание на звуки, слева от ударного, и что, следовательно, новшества футуристов в области рифмы могут опереться на высокий авторитет Пушкина [1].

II

Для начала рассмотрим одну из наиболее популярных строф «Евгения Онегина» (гл. IV, стр. 41):

Встает заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк;
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит, и путник осторожный
Несется в гору во весь дух.
На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева.
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок.
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4-х доударные звуки приняты во внимание явно: *холо*дной — *голо*дной, *доро*жный — ос*торо*жный, к*руж*ок — *рож*ок, весь *д*ух — па*ст*ух. В рифме: р*а*бот *у*молк — д*о*рог*у* волк,— опорные и другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: *у*, которое не изменяет произношения без ударения, ударное *о* и неударное *о*, совпадающее с неударным *а*. В рифме: ночей — ней,— оба слова начинаются одним и тем же звуком (о чем скажем далее), а кроме того, опорная согласная «но*ч*ей» звучит явственно в «лу*ч*инка перед ней» (ср. сочетания звуков: чина — ней — ночей). Вполне классической остается лишь одна рифма: хлева — дева, объясняемая частью полуиотированным звуком русского *е*, частью евфоническим строением стихов: распе*в*ая де*в*а — коро*в* из хле*в*а (в сочетании «ов—из» буква *в* означает звук средний между *ф* и *в*).

---

[1] М. А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать евфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего евфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определенно подчиняется общей евфонии стиха. Думаю, однако, что представляет самостоятельный интерес — установить, как, несмотря на то, рифмы Пушкина, взятые сами по себе, имеют определенную тенденцию к согласованию доударных звуков. На зависимость же рифмы от общей евфонии стиха указано в самом тексте статьи. Между прочим, изолирование рифм от этой общей ефвонии только *уменьшает* число доказательств, которые можно было бы привести в защиту основного тезиса статьи.

Возьмем другую строфу «Онегина» (гл. V, стр. 33):

Освободясь от пробки влажной,
Бутылки хлопнули, вино
Шипит; и вот с осанкой важной,
Куплетом мучимый давно,
Трике встает; пред ним собранье
Хранит глубокое молчанье.
Татьяна чуть жива; Трике,
К ней обратясь с листком в руке,
Запел фальшивя. Плески, клики
Его приветствуют. Она
Певцу присесть принуждена;
Поэт же скромный, хоть великий,
Ее здоровье первый пьет
И ей бокал передает.

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3-х: ви*н*о — дав*н*о, Т*рик*е — *рук*е; к*л*ики — ве*л*икий. В рифме: *в*лажной — *в*ажной,— опорная согласная одного слова отделена во втором вставным звуком; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьёт — передаёт,— ударная гласная иотированная, т. е. как бы заключает в себе опорный звук *j*; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. Вполне классической рифмой опять остается лишь одна: собранье — молчанье; но и здесь должно заметить, что оба рифмующие слова построены одинаково: оба — трехсложные, в обоих после начальной согласной следует неударное *о*, потом группа из двух согласных (*бр* и *лч*) и т. д.

Предлагаем проследить рифмы еще следующего стихотворения («Прозерпина»):

Плещут волны Флеге*т*она,
Своды Тартара дро*ж*ат,
Кони бледного П*лут*она
Быстро к нимфам Пе*л*опа
Из Аида бога м*ч*ат.
Вдоль пустынного залива
Прозерпина вслед за *н*им,
Равнодушна и ревнива,
Протекла путем од*н*им.
Пред богинею колена
Робко юноша скло*н*ил...
И богиням льстит измена,
Прозерпине *с*мерт*н*ый мил.
Ада грозная царица
Взором юношу зовет,
Обняла, и колесница
Уж к Аиду их несет.
Мчатся, облаком одеты,
Видят вечные лу*г*а,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет ко*нц*а...
Прозерпина в упоенье,
Без порфиры и ве*нц*а,
Повинуется же*л*аньям,
Предает его *л*обзаньям
Сокровенные кр*ас*ы,
В сладострастной неге *т*онет.
И молчит и томно *ст*онет...
Но бегут любви *ч*асы.
Плещут волны Флеге*т*она,
Своды Тартара дро*ж*ат.
Кони бледного П*лут*она
Быстро мчат его на*з*ад.
И Кереры дочь уходит
И счастливца за *с*обой
Из Элизия выводит
Потаенною тр*оп*ой.
И счастливец отпирает
Осторожною *р*укой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный *р*ой.

Из 43 стихов то или иное согласование доударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63%. В 16 стихах согласования доударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: *Равн*одушна и *ревн*ива... *П*розер*п*ина в у*п*ое*нь*и... и т. п.

III

Теперь рассмотрим типы пушкинской рифмы, сначала по отношению только к опорному звуку.

Отдельно должно рассматривать рифму мужскую (с ударением на последнем слоге) и женскую (с ударением на предпоследнем слоге). Рифм дактилических и ипердактилических у Пушкина немного, и их можно оставить в стороне.

Среди мужских рифм различаются: открытые, т. е. с ударением на гласную, полуоткрытые или смягченные, т. е. с ударением на дифтонг с *й*, и закрытые, т. е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, например: пора — вечера, старика — ручейка, зима — ума, небеса — полчаса, равно — темно, мне — старине, Парни — дни, чреду — суду, мечты — полноты и т. д. Исключение составляют рифмы на иотированные звуки: *ю*, *я*, *ё*, т. е. *jу*, *jа*, *jе*, где, повидимому, для слуха Пушкина звук *j* уже являлся опорным. Отсюда возникали рифмы: лью — свою, друзья — я и т. п., но рядом с ними нередки и рифмы на иотированный звук с добавочным опорным: края — да я, сердца я — твоя, мою — отдаю, мое — твое и т. д. В отдельных случаях, как иотированные, принимались Пушкиным звуки *и* и *е*, откуда рифмы: любви — дни, стекле — О да Е и т. п. Но таких примеров и вообще отступлений от общего правила мужской открытой рифмы у Пушкина очень немного.

В смягченных мужских рифмах Пушкин менее строго согласовывал опорный звук. Повидимому, слух его довольствовался с совпадением как бы двух звуков в дифтонге. Наряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: живой — головой, дней — сильней, речей — очей, он ей — дней, молодой — седой, одной — мной и т. д.,

встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): тобой — роковой, молодой — суетой, грядой — высотой и т. д., и, наконец, такие, где опорный звук вовсе не принят во внимание: герой — собой, речей — нежней, чай — вставай и т. д.

В закрытых мужских рифмах Пушкин чаще, чем в смягченных, согласовывал опорные звуки, например: разговор — двор, берегов — богов, роман — обман, болван — зван, пером — гром, брат — град, говорят — наряд, вряд — наряд, наконец — венец, медведь — реветь, Аквилон — небосклон, труд — руд, труслив — справедлив, падут — отдадут, судить — щадить, восставал — укрывал и т. д. Не менее часто встречаются в таких рифмах приблизительные опорные звуки: опор — разговор, небес — древес, сад — назад, конь — огонь, глядел — хотел, стихов — богов, грядах — кустах, путь — как-нибудь и т. д. Однако в ряде таких рифм опорные звуки не согласованы вовсе, например: сейчас — нас, порок — венок, устах — очах, и т. д., особенно часто это в рифмах с ударением на *ю*, *я* и *ё* и в рифмах, кончающихся на две согласных.

Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной или одна согласная, и те, где после ударной гласной две или несколько согласных.

В первой группе согласование опорного звука особенно часто в рифмах открытых: 1) без согласной после ударной: настроя — героя, сединою — женою, клеветою — мечтою, пожилые — злые, замираю — вверяю и т. д.; 2) с согласной после ударной: тумане — романе, угрозы — прозы, друга — супруга, телега — ночлега, рассказы — проказы, печали — качали — венчали, печали — отвечали, Орлова — слова, отраду — винограду, отрада — Цареграда, время — стремя, триолеты — куплеты, воздымала — выжимала и т. д.; 3) то же с приблизительным согласованием: боле — воле, убийца — кровопийца, утверждали — достали, Гибралтара — удара, гости — кости, стакана — кургана, посвящали — искажали и т. д.

В смягченных женских рифмах такое согласование встречается реже, повидимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин нечасто ищет совпадения опорных

звуков в рифмах на *аний, ений*, например: Евгений — суждений, желаний — свиданий и т. п. Однако в ряде случаев такое согласование имеется: Граций — Гораций, княгиней — богиней, исключений — огорчений и т. д. То же должно сказать о закрытых женских рифмах, каких вообще у Пушкина сравнительно немного; но и среди них есть ряд с согласованием опорных звуков: субботам — работам, дорисован — образован, навещают — утешают и т. д.

В рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко, и для Пушкина типичны рифмы: разгульный — караульный, возникла — Перикла, лицемерный — суеверный и т. п. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или приблизительным: проворной — чудотворной, страстный — прекрасный, смиренный — презренный, печальный — первоначальный, железный — полезный, треснет — воскреснет, бездельник — понедельник, сердечный — скоротечный, Андрюшка — старушка и т. д. Должно заметить, что согласную со следующим ь Пушкин тоже рассматривал как двойную согласную; отсюда его рифмы без опорного звука на *анье, енье*: молчанье — трепетанье, угощенье — варенье и т. п. Однако в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколенье — употребленье, возраженье — воображенье, утешенье — просвещенье и т. д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство — семейство и т. п.

Ко всему этому должно добавить существенную оговорку. Согласование опорных звуков может быть и не явным. Звук, являющийся опорным в одном слове, нередко у Пушкина оказывается в слове рифмующемся отделенным от ударной гласной или одним вставным звуком, или целым слогом, или даже несколькими слогами. В последних случаях нужны особые условия, чтобы установить именно согласование звуков (о некоторых таких условиях будет сказано дальше), и здесь мы остановимся только на первом случае, т. е. когда опорный звук отделен в рифмующемся слове от ударной гласной одним звуком.

Вот примеры такого согласования: 1) точного в мужских рифмах: ку*м*ир — ва*м*пир, ков*р*ом — зе*р*ном, ко*л*еи — зем*л*и, наводи*т* сон — торжествуе*т* он, доку*ч*ны ей — ре*ч*ей, з*о*вешь — узн*а*ешь и т. д.; 2) точного в женских рифмах: при*с*луги — досуги, с*л*ова — бесто*л*кова,

*д*ела — побле*д*нела, о*б*едни — *б*редни, вос*п*ета — *п*оэта, по*р*ога — че*р*тога, от*в*аги — о*в*раги, те*р*пенье — уве*р*енье, ре*т*ивый — прихо*т*ливый, рож*д*енный — обо*д*ренный, безза*к*онный — непре*к*лонный, я*в*лялся — разда*в*ался и т. д.; 3) приблизительного: с*к*ал — по*х*вал, по*т*ом — о*д*ном, о*б*ходит — за*в*одит, *б*лещет — тре*п*ещет, догадкой — у*к*радкой, зо*вут* о*тц*а — ме*ртв*е*ц*а и т. д.[1].

IV

До сих пор мы рассматривали только опорные звуки. Между тем Пушкин весьма часто не довольствовался согласованием одного только опорного звука, но согласовывал также ряд других доударных звуков. В том случае, когда все эти звуки непосредственно предшествуют ударному, получается то, что правильно должно называть «глубокой» рифмой. Вот примеры таких глубоких рифм Пушкина: 1) мужских открытых: ме*ст*а — про*ст*а, *х*о*ч*у — отп*лач*у, отрав*лено* — напо*ено*, гр*ехи* — жен*ихи*, истр*ебя* — *себя*, сл*ов*а — тр*ав*а, сл*ов*а — пр*ав*а, сл*ов*а — гол*ов*а, в*ин*а — тиш*ин*а, б*огов* — вр*агов*, вл*асы* — *часы*, ос*еня* — *меня*, вр*аля* — п*оля*, *давно* — *равно*, перев*ести* — ч*ести* и т. д., 2) смягченных мужских: рок*ов*ой — гол*ов*ой, зол*от*ой — тепл*от*ой и т. д.; 3) закрытых мужских: по*каз*ать — *ска*зать, с*ним*ая — под*ним*ая и т. д.; 4) женских: с по*кл*оном — небос*кл*оном, *к*и*п*ела — свири*п*ела, пог*руж*енный — воо*руж*енный, Гим*ен*ея — плам*ен*ея и т. д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные доударные звуки могут и не предшествовать непосредственно ударной гласной. Такие риф-

[1] М. А. Гершензон, выставляя положение, что звуки рифмы являются, с одной стороны, итогом звукового строения данного стиха, с другой — подготовкой звукового строя следующего стиха, указал на любопытное явление: эти вставные звуки часто являются именно теми, которые получают преобладание в следующем стихе. Пример:

> *Р*оссии б*р*анная ца*р*ица,
> Воспомни п*р*ежние п*р*ава!
> Померкни, солнце Австе*рл*ица,
> Пы*л*ай, ве*л*икая Москва!

Опорная согласная *р* (ца*р*ица) отделена в рифме (Австе*рл*ица) звуком *л*, который получает преобладание в следующем стихе. Таких примеров немало.

мы тоже приближаются к типу глубоких. Примеры: 1) где в одном случае все согласованные звуки являются опорными: у*мно* — с*ме*ш*но*, Ту*льчи* — па*лачи*, стре*лка*— изда*лека*, бо*льна* — влюб*лена* и т. д.; 2) где второй звук ни в одной из рифм не является опорным: *души* —каран*даши*, *душа* — *дыша*, п*леча* — *луча*, *сама* — *без* у*ма*, *рожок* — *кружок*, сло*жено* — для кого *ж оно* и т. д. Возможны и более сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и т. п., например: *вз*дор — *раз*говор, *К*орсар — *С*богар, Ги*меней* — *мн*ого д*ней*, Гран*ди*сон — *н*аводи*т с*он, п*рости*т*е* ей — *стр*а*стей*, и т. д.[1]

Близко к «глубоким» рифмам стоит особенный тип рифм, очень любимый Пушкиным,— рифма «поглощающая». В таких рифмах одно слово *полностью* входит в состав окончания другого.

Наиболее часто применял Пушкин этот прием там, где одна из рифм образована односложным словом. Примеры: да — череда, луг — плуг, кумир — мир, бес — небес, человек — век, снег — нег, дам — следам, стороне — оне, сам — глазам, след — лет, чай — примечай, вот — небосвод, мил — томил, нет — лорнет, был — забыл, честь — перечесть и т. д. Эти рифмы не могут быть названы собственно глубокими, но есть у Пушкина и примеры подлинно глубоких мужских рифм такого типа: его — моего, ему — почему, очки — дурачки и т. д.

Весьма нередко пользовался Пушкин этим приемом и в женских рифмах. Примеры: речи — встречи, скрежет — режет, столица — лица, хороводы — воды, тучей — летучей, морозы — розы, вижу — ненавижу, тонет — стонет,

---

[1] М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще доударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмующемся стихе. Примеры:

И жало мудрыя *зм*е*и*
В уста *з*амершие *мои*...

Я знаю сам свои *по*р*о*ки,
Не нужны мне, *по*верь, *у*р*оки*...

Ты сам дивись, Назон, дивись судьбе *превр*атной,
Ты, с юных лет *презрев* волненья жизни *р*атной...

Другие примеры: с *б*ою — *б*уйной головою, *б*ани — *б*архатные ткани, *с*у*р*овый — *с*транность *р*ифмы новой, о*ст*авил — ме*ст*а сии прославил, *тр*он — *тер*пит он и т. д.

громом — ромом, странен — ранен, праздность — разность, хладнокровно — ровно, дело — охладело, Тани — мечтаний, непогоды — годы, вериги — Риги и т. д. Или еще — подлинно «глубокие» рифмы этого типа: краткой — украдкой, расправа — права, винограда — награда, живые — сторожевые и т. д. Немало таких рифм у Пушкина и с несколько неточным согласованием звуков: Вальтер Скотт — расход, возврата — брата, осторожный — дорожный, праздный — однообразный, безобразный — праздный, священный — просвещенный, Харит — укорит и т. д.

К этому же типу рифм должно отнести те, где одно слово начинается ударной гласной и где, следовательно, нет в нем самом опорного звука, но где это слово повторяется полностью в рифмующемся. Пушкин также очень охотно применял такого рода рифмы. Примеры: 1) мужские рифмы: он — Наполеон, их — затих, честь — есть и т. д.; 2) женские: ада — отрада, ночи — очи, годы — оды, свободы — оды, оба — гроба, Оле — боле, стулья — улья, шумный — умный, охнет — сохнет и т. д.

Отдельный вид, и, быть может, наиболее интересный, «поглощающих» рифм составляют рифмы, поглощающие с метастазой (перестановкой) или разделением звуков, т. е. где все звуки одного слова *полностью*, но не подряд и не в том же порядке, входят в состав рифмующегося слова.

Примеры: 1) поглощающих рифм с разделением звуков мужских: *стон* — *сторон*, *том* — *тайком*, *ты сам* — *там*, *сны* — *старины*, *мгла* — *могла*, *хлоп* — *холоп*, *рука* — *ручейка*, *горит* — *говорит*, *просак* — *простак*, *пленять* — *воспламенять*, *красой* — *рой* и т. д.; 2) женских: *страдаю* — *стаю*, *приносят* — *просят*, *топит* — *торопит*, *прилежней* — *прежней*, *нежно* — *неизбежно*, *деле* — *доселе*, *сегодня* — *сводня*, *праздник* — *проказник*, *рано* — *романа*, *милый* — *могилы*, *своды* — *свободы*, *руку* — *разлуку*, *верой* — *Венерой*, *пищу* — *пепелищу*, *поле* — *поневоле*, *злата* — *заплата*, *тучи* — *трескучий*, *неге* —*ночлеге*, *пиво* — *спесиво* и т. д. Стоит обратить внимание, что громадное большинство этих рифм *начинается* с одного и того же звука.

Примеры: 1) поглощающих рифм с перестановкой звуков: *года* — *тогда*, *стара* — *востра*, *гражданин* — *один*, *косны* — *несносный*, *не жаль* — *жизни даль*, *расточены* — *старины*, *клавикорды* — *аккорды*, *воспоминанье* — *вниманье*, *Прасковью* — *кровью* и т. д.

К особенностям пушкинской рифмовки относится принятие во внимание *начальных* звуков слова, примеры чему были только что даны.

Во-первых, в ряде случаев опорный звук одного слова согласован с начальным звуком рифмующегося. Примеры: *м*ой — *м*ной — то*м*им — *м*оим, приго*в*ор — *в*зор, *ст*рах — ме*ст*ах, *р*укой — по*р*ой, *в*енец — пе*в*ец, *т*олпой — пус*т*ой, *ч*ертей — рифма*ч*ей, *т*ронут — по*т*опут, ми*н*уты — *н*адуты, стра*н*ицы — *н*ебылицы, мгно*в*енье — *в*ладенье, пе*ч*али — *ч*итали и т. д. Ряд таких рифм является поглощающими с разделением звуков [1].

Во-вторых, в ряде рифм согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: *м*еня — *м*оя, *п*окой — *п*устой, *в*ода — *в*реда, *в*ощаной — *в*одой, *л*ужок — *л*есок, *с*толба — *с*удьба, *г*оловой — *г*орой, *л*ови — *л*юбви, *д*рузей — *д*ней, *н*аизусть — *н*и грусть, *п*ередал — *п*роливал, *гл*ядит — *гл*асит, *чер*нит — *чер*тит и т. д.; 2) женских рифм: *Т*атьяна — *т*ирана, *с*ваха — *с*траха, *н*евежды — *н*адежды, *п*оэты — *п*редметы, *в*ажной — *вл*ажной, *п*огода — *п*рирода, *в*олненье — *в*оображенье, *в*олненье — *в*дохновенье, *не*бреженьем — *не*терпеньем и т. д. Этот прием особенно распространен в стихах Пушкина.

Должно еще отметить, что Пушкин весьма охотно применял, как рифмы, слова, в звуковом отношении аналогичные. Характерными примерами могут служить рифмы: предметы — приметы, приезд — присест, плохи — блохи и т. д. Ряд таких рифм приведен раньше под различными рубриками. К тому же типу относятся любимые Пушкиным рифмы: сладость — младость, племя — время, сети — дети, пишет — дышит, тень — день и т. д., а также еще: моэта — поэта, необозрима — невозвратима, залетный — заботный и т. п.

Повидимому, пристрастием Пушкина к таким созвучиям должно объяснить то, что он охотно рифмовал ряд односложных и двусложных слов, формально дающих только бедное созвучие: глас — нас, нас — вас, лет — нет, шум — дум, силы — милы, тени — сени, нами —

---

[1] Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению доударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмующемся стихе, например: *л*оно вод — *л*ед, слезы лил — *с*ил и т. д.

вами и т. п. Может быть, по той же причине Пушкин допускал рифмы, представляющие в сущности повторение одного и того же слова с разными приставками: меж тем — тем, всяк — сяк, обрести — завести, всходит — нисходит, приговоров — разговоров, самовольным — недовольным и т. д.

Последние виды рифмы составляют уже переход к рифмам омонимическим и тавтологическим. Омонимической рифмой в точности называется такая, где оба рифмующиеся слова составлены из одних и тех же звуков, но в разном их распорядке; но также называют омонимической рифмой и те, где рифмующиеся слова составлены из сходных звуков. Примеры таких рифм Пушкина частью даны выше, частью еще: голод — холод, голодный — холодный, пятой — бедой, задрожала — задержала, арестом — Орестом и т. д.

Тавтологической рифмой называется такая, в которой рифмуются два слова, одинаковые по произношению, но имеющие разное значение. Примеры, для ясности, приводим в полных стихах:

А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?

Будет вам по калачу...
А не то поколочу.

В год за три щелчка тебе по лбу...
Есть же давай мне вареную полбу.

И током слезы точит.
А старший брат свой нож берет,
Присвистывая, точит.

Вот на берег вышли гости.
Царь Салтан зовет их в гости.

Хоть убей, следа не видно...
В поле бес нас водит, видно.

Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав.

Можно напомнить еще стихотворные шутки Пушкина на глубокие рифмы: «Дева, ног не топырь», и т. п.

V

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы, только начиная с ударной гласной, причем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительное. Можно найти у Пушкина и просто слабые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни — стороны, ныне — именины, китайца — американца и т. д., но и в «Онегине»: героиней — Дельфиной и т. п. Но все это будут единичные исключения.

Как правило, можно установить следующее. В тех случаях, когда Пушкин, по внешности, довольствовался «бедным» созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили. Такова, например, «бедная» рифма: суровый — подковой; но звуковое строение этих двух слов легко объясняется, если взять полностью стихи с этими рифмами:

*Скак*ать верхом в *с*тепи *с*у*р*овой...
Но конь *пр*итупленной *п*одковой...

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше [1].

Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где доударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования доударных звуков, в действительности эти звуки играют огромную роль в евфонии стиха.

Возьмем пример, стихотворение: «Зима. Что делать нам в деревне». В нем 46 стихов, не считая последнего, оставленного без рифмы, т. е. 23 пары рифм.

---

[1] М. А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков — приблизительным. Примеры:

Их моют дожди, засы*п*ает их *п*ыль,
И *в*етер *в*олнует над ними ко*в*ыль.

---

*П*ошла гулять в *п*устынном *п*оле.
Она при*в*ыкла к рез*в*ой *в*оле.

Из них поглощающих 3: встречаю — чаю, речи — встречи, розе — морозе. Сюда же можно было бы отнести рифму: яд — скользят, но мы рассматриваем ее далее.

Поглощающих с перестановкой 1: крыльцо — лицо.

Просто глубоких 2: закрываю — вырываю, слова — права. Предыдущую рифму: крыльцо — лицо, конечно, можно также рассматривать и как просто глубокую.

С точной опорной согласной 5: метель — постель, коня — дня, шевеля — короля, уголка — возка, сторона — полна.

С приблизительной опорной согласной 1: спор — разговор.

С согласованием опорной согласной и начальной 2: *в*зоры — разго*в*оры, *з*а нами — гла*з*ами.

С согласованием начальных согласных 1: скуки яд— скользят.

Всего рифм, где согласованы доударные звуки, 15; где они не согласованы — 8. Однако рассмотрим эти последние.

В рифме: *д*о обе*д*а — *сос*еда, явная аналогия в построении рифмующихся слов. То же в рифме: воет — ноет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

> *К*уда *как в*есело! *В*от *в*ечер; *в*ьюга *в*оет.
> *Св*еча *т*емно гори*т*; *ст*есняясь *с*ердце *н*оет.

То же рифма: *п*оздней уж *п*орой — являе*м*ся до*м*ой. То же рифма: при*с*лужницею *с*транной — холод*ный* и тума*нный*. То же рифма:

> ...о *с*ахарном *з*аводе.
> *Х*озяйка *х*мурится в *п*одобие *п*огоде.

То же рифма: и*д*ет в уе*д*иненье — печа*льное* се*ленье*. Наконец, рифма: и песни вечерком — и шепот за столом, дает аналогичное построение двух выражений.

Принимая во внимание такие оговорки, должно признать, что все формальные подсчеты дадут цифры *ниже* действительных.

Однако, чтобы избежать всяких субъективных толкований, лучше при подсчете рифм, где приняты во внимание доударные звуки, считать за таковые только следующие типы: 1) поглощающие с опорной согласной; 2) поглощающие с перестановкой и с разрывом; 3) глубокие; 4) с опорным звуком точным; 5) с опорным звуком приблизитель-

ным; 6) с согласованием опорного звука и начального; 7) с согласованием начальных звуков; 8) мужские с ударением на иотированный звук (таких немного).

Составленные по этой программе статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе «Онегина», из 92 пар рифм, с согласованием доударных звуков 68, т. е. 73%.

В IV главе «Онегина», из 312 + 3 (имеются в виду тройные рифмы в «Письме Татьяны»), с согласованием рифм 171, т. е. 54%.

В «Цыганах», из 244 + 27, с согласованием рифм 139, т. е. 51%.

В «Прозерпине», из 43, с согласованием рифм 27, т. е. 63%.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», из 23, с согласованием рифм 15, т. е. больше 65%.

В стихотворении «К Овидию», из 52, с согласованием рифм 27, т. е. почти 54%.

Разумеется, этих подсчетов далеко не достаточно. Но и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в *большинстве* рифм так или иначе доударные звуки согласованы.

Следовательно, так называемая «классическая» рифма не есть пушкинская рифма. Утверждение, что поэты XIX века на опорный звук обращали внимания мало — неверно: опровержение — Пушкин. Господствующие определения рифмы должны быть изменены, если желательно, чтобы они соответствовали рифмам Пушкина. И наши футуристы в своей реформе рифмы,— может быть, не подозревая того,— возобновляли традиции Пушкина.

1924

Воспоминания
Заметки

ПАМЯТИ

Из воспоминаний за полвека [1]

«Жизнь пережить — не поле перейти», — пословица, которую уже брали заглавием. Хотя обычно краткость человеческой жизни противополагается большим историческим меркам, тесная связь поколений расширяет индивидуальную память далеко за пределы возраста. По Моисею, срок нашего бытия — восемьдесят лет; сократим этот срок, и все же, так как каждый в детстве слушает рассказ деда, тоже когда-то беседовавшего со своим дедом, получится обхват в полтора столетия, если не больше. Мне, пишущему эти строки, Валерию Брюсову, поэту, автору романов и драм, разных статей и исследований, профессору университета и т. д., и т. д., вскорости (в декабре 1923 г.) исполнится пятьдесят лет, полвека — срок не малый даже в истории, период, например, во Франции от Великой революции до конца буржуазной монархии Людовика Филиппа; у нас в России — от декабристов до семидесятников. Оглядываясь теперь на эти пятьдесят лет, я вижу, как прочные нити связывают меня, современника и работника нашей Великой революции, не только с реалистами 60-х годов, но дальше — со спорами славянофилов

[1] Эти «Памяти» вовсе не должны быть личными мемуарами: таковые вряд ли кому-либо были бы интересны. Но, исходя из воспоминаний о пережитом, виденном и слышанном, я хочу говорить о разных литературных и общественных явлениях, значение которых бесспорно. Насколько найдется у меня ценного сказать об них — судить критике, моя же задача — говорить как можно менее, по возможности, не говорить совсем о себе самом и, напротив, подробно и внимательно о тех других, которые играли видную роль в нашем прошлом и для которых уже подходит время «истории».

и западников, с эпохой Пушкина, и даже с допушкинским временем, с почти баснословным для нынешней молодежи XVIII веком.

Мой дед по матери, Александр Яковлевич Бакулин [1], был «писатель-самоучка» (позднее и участвовал в издании «Рассвет», сборнике «писателей-*самоучек*»), человек, вышедший из темной среды мелкого провинциального (родился в городке Лебедяни) мещанства 20-х годов прошлого века. С детства, под влиянием «добрых соседей», дед пристрастился к чтению, фанатически увлекся литературой, захотел быть поэтом. И вот началась «eine alte Geschichte»[2], жизнь мальчика, потом юноши, потом взрослого человека, наконец старика, который живет интересами, чуждыми и непонятными всем его близким, всем его окружающим. Над дедом, за его пристрастие к чтению, к стихам, за то, что сам исписывал груды бумаги, проводя за такой работой бессонные ночи, все кругом смеялись: сначала — старшие, отец и мать, после — братья, сослуживцы, знакомые, еще позже — жена, а за ней — сыновья и дочери, особенно дочери. Этот смех застал еще я. И моя мать и мои тетки, дочери этого моего деда, привычно хохотали над чудачеством своего отца, убившего жизнь на никому ненужные рукописи. И лишь очень немногие из этих рукописей (за 80 лет жизни дед написал их много-много) удалось мне спасти, как милые реликвии, а сколько их погибло,— пошло на завертывание банок с вареньями и соленьями или просто на растопку печи.

Когда, мальчиком, я начал писать стихи и об этом узналось, дед обратил на меня внимание. Сперва начал снисходительно разговаривать со мной, потом поучать меня технике стихотворства, рассказывать мне о своих литературных знакомствах, наконец — читать мне свои произведения (в громадном большинстве, конечно, не дождавшиеся печатного издания). Тогда мне было лет 10—12; деду «шел седьмой десяток». Слушать его стихи мне было довольно скучно (сказать правду, они были и достаточно бледны), но рассказы были увлекательны. Передо мной сидел живой современник Пушкина, говоривший мне

---

[1] Об нем я поместил небольшую статью в «Русском архиве» 1903 г. Мой дед по отцу был крестьянин, и отец родился тоже еще крепостным

[2] Старая история *(немецк.)*.

о Пушкине. Тогда, в 80-х годах, я еще не вполне мог оценить весь интерес этих воспоминаний, хотя и слушал их с живым любопытством, но позже, когда я самостоятельно «пришел к Пушкину», каждая черта в них стала для меня маленьким откровением.

«Добрые соседи», под влиянием которых пробудилась в деде склонность к литературе, были люди ветхозаветные. Впрочем, иначе и быть не могло: вспомним, то была глухая провинция, городишко Лебедянь (Тамбовской губ.), конца 20-х — начала 30-х годов прошлого столетия. Они воспитались на наших «классиках», на литературе нашего XVIII века; новые веянья проникали в провинцию медленно, и в узеньком кругу интеллигентных лебедянских мещан «романтизм» и в 30-х годах казался все еще новостью и революцией. Деду, как высший образец, дали Державина, и если это сейчас иным представится странным, провинциализмом чрезмерным, то достаточно вспомнить, что *сам Пушкин*, в Петербурге, в 1833 году, писал, конечно, с насмешкой, но и не без горечи:

Заметят мне, что есть же разность
Между Державиным и мной.

А в IV-й главе «Онегина» (писана в 1825—1826 гг.) тот же Пушкин предполагает, что критики могут дать ему, и вообще современным поэтам, такой совет:

Пишите оды, господа,
Как их писали в мощны годы...

Итак, что в Лебедяни, в 30-х годах, еще царил в поэзии Державин, не удивительно нисколько. Дед воспитался на Державине, на Хераскове, даже на Ломоносове; из более «молодых» его руководители рекомендовали ему одного Жуковского.

Известную чуткость к поэзии дед проявил в том, что сам сумел оценить Пушкина и сделался его фанатическим поклонником. Но дальше он не пошел. Перед ним прошла вся жизнь русской литературы XIX века, но дед не был удовлетворен ничем из того, что читал «нового». Некрасов его раздражал; Майкова он презирал; над Алексеем Толстым смеялся; я как-то (мне было 12 лет!) заговорил о Надсоне: дед даже обиделся. Для него существовало только три великих русских поэта: Державин, Пушкин, Крылов; четвертым дед считал самого себя, но это неважно.

Предшественники Державина, от Ломоносова до Хераскова, ему были дороги; пушкинскую плеяду он любил,— Дельвига, Языкова, Баратынского; о Лермонтове говорил, что тот «протоптал узенькую тропку вдоль большой дороги Пушкина»; все, что было в русской поэзии после того, представлялось деду сплошной нелепицей, жалким падением. Вот какие взгляды внушал мне мой первый учитель стихотворства. Конечно, это были те самые взгляды, которые господствовали в провинциальных литературных кружках 30-х и 40-х годов.

Зато, когда заводилась речь о Пушкине, дед был и неутомим и всегда восторжен. Ярко помню его рассказы об том, как нетерпеливо ожидалось, в свое время, появление новой главы «Евгения Онегина». Нам, привыкшим видеть в «Онегине» законченное целое, трудно представить, как где-то в провинции, на вечеринке юношей, увлеченных литературой, подымались споры, что будет с Онегиным: женится ли он на Татьяне? доведет ли автор своего героя до кончины? и от чего умрет Евгений? Также голос далекого прошлого звучал в словах деда, когда он начинал жаловаться на слишком дорогую цену отдельных глав «Онегина».

Любимейшим рассказом деда было, как он видел Пушкина. Да, этот поэт-неудачник, этот старик, поучавший меня в детстве, *видел* Пушкина, видел «собственными глазами». Правда, не был знаком с великим поэтом, даже не разговаривал с ним, но все же видел, смотрел на него. И мне, глядя на деда, казалось, что до Пушкина вовсе не так далеко, что это не «история» только, но и что-то от современности, от сегодня. Дед в 30-х годах бывал по делам в Петербурге, когда там жил Пушкин; и вот с одним из друзей, таким же «писателем-самоучкой», дед сговорился идти смотреть Пушкина. Пошли к книжной лавке Смирдина, дежурили день, другой, наконец, добились, дождались: Пушкин пришел. Приятели вслед за ним вошли в лавку. К Пушкину уже подошло двое знакомых,— кто, ни дед, ни его приятель не знали. Прислонясь к прилавку, Пушкин (кстати: так его рисуют,— что это, обычная поза? совпадение? реминисценция виденной картинки?) *лениво* отвечал на вопросы. Дед вынес впечатление, что Пушкину разговор был неприятен. Потом вдруг, именно вдруг, Пушкин засмеялся, резко повернулся, сказал что-то приказчику за прилавком, слегка поклонился и ушел, — ушел быстрыми, уверенными шагами.

И все. Это весь рассказ деда, хотя он растягивал его иногда на целый час. Я расспрашивал: «Ну, каков он был, красив? интересен?», но на вопросы дед отвечал уже только готовыми клише скорее из книг, чем из личных воспоминаний: «Арап — настоящий арап; толстые губы; зубы так и засверкали, когда засмеялся».— «И вы не слыхали ничего из его разговора?»— добивался я. «Где там! Мы стояли в уголке, дышать не смели, не только что подойти. Когда он ушел, мы поскорее купили какую-то книжку и опрометью домой — разговаривать об нем». Что все это истина, что дед действительно видел Пушкина, я не могу сомневаться; рассказывал он с восторгом и умиленьем, да вообще ни хвастать, ни выдумывать небывалое не любил. При всем том, конечно, в рассказе не было ничего, чего не было бы известно по другим источникам. И все-таки рассказ на меня, даже на мальчика, производил сильнейшее впечатление. «Он видел Пушкина». Значит, Пушкин еще наш, мы живем еще среди современников Пушкина!

Еще дальше в старину меня уводили рассказы другого старика, Петра Ивановича Бартенева, не безызвестного «издателя и составителя исторического журнала «Русский архив», в котором одно время (с 1899 до 1902 года) я состоял «секретарем редакции»[1]. В годы моего сближения со стариком Бартеневым я был много старше, мне было 27—28 лет, и запас воспоминаний у Бартенева был безмерно обширнее, даже можно сказать — просто безмерен[2]. С начала 40-х годов Бартенев постоянно вращался в кругах писателей и ученых, знавал и близко знал едва ли не всех выдающихся деятелей России как литературных, так и политических. Человек «видный», он бывал при дворе, «беседовал с царями» и с министрами, считался своим в кругу славянофилов, спорил с Л. Н. Толстым и т. п. Мне, конечно, довелось услышать лишь ничтожную долю из того, что мог рассказать Бартенев, но и это здесь я не намерен повторять: на то понадобилась бы если не целая книга, то

---

[1] О Петре Ивановиче Бартеневе я поместил после его смерти статью в «Русской мысли», 1912, кн. XII; перепечатана в моей книге «За моим окном», М. 1913.

[2] Эти свои воспоминания П. И. Бартенев изложил в форме мемуаров в 12-ти толстых томах «Меморабилий». Где ныне находятся эти ценные рукописи, мне неизвестно.

отдельная большая статья. Но как через старика-историка я чувствовал себя приближенным к нашему далекому прошлому, это я хочу отметить.

Для П. И. Бартенева много из того, что мы считаем «историей», что для молодежи наших дней располагается чуть ли ни на одной плоскости со временами Ивана Грозного,— было самой простой современностью. Когда Бартенев напечатал свою первую статью о Пушкине, на него *обиделся* Чаадаев,— за то, что в статье недостаточно было подчеркнуто влияние его, Чаадаева, на Пушкина. «Обиделся Чаадаев!» — Чаадаев, прототип, говорят, Чацкого! Старик Бартенев с еще неостывшим раздражением говорил о нелепых притязаниях этого взбалмошного чудака. А я смотрел на старика, вновь переживавшего свое давнее негодование, и думал, как близка от меня «Грибоедовская Москва»: вот передо мной ее представитель «обломок старых поколений» (заглавие моей статьи о Бартеневе), тот, кто сам жил в кругу Фамусовых, разговаривал с Чацким, а теперь разговаривает со мной! Бартенев же, по особенности, вообще свойственной старикам, даже яснее представлял себе это прошлое, нежели окружающую действительность 900-х годов с надвигавшейся революцией 5-го года.

А. Хомяков, Аксаковы и Тютчев были для Бартенева добрыми знакомыми. Он передавал анекдоты из жизни Тютчева, не попавшие ни в какую Тютчевиану. Описывал подробно, какое было выражение лица у Ив. Аксакова, когда он сбрил бороду по приказанию царя. О Хомякове говорил с благоговением, вспоминал каждый его жест. И. С. Тургенева ругал с пристрастием личной неприязни. О Л. Н. Толстом отзывался, как равный о равном, рассказывал, как поучал его во время работы над «Войной и миром», и т. д. 50-е годы в этих рассказах выступали только одной стороной, но в этом и была сила этих рассказов: не объективное изложение историка, собравшего материалы, а субъективнейшая критика очевидца, участника, которую доводилось воспринять не по печатным «мемуарам», а в форме устной беседы, где так многое дополняют интонации голоса, невольная мимика, сдержанные, но решительные жесты. «Тютчев вот так стоял в коляске, которая неслась, и волоса его развевались...» — «Аксаков сидел эдак глубоко в кресле и ужасно как стал похож на отца своего, Сергея Тимофеевича...» — «Уж и сквернослов же был этот Соболевский!..» — «А Тургенев так и лебезит...»

Незаметно, слушая эти рассказы, я вовлекался в давно угасший спор «славянофилов» и «западников»; незаметно 50-е годы становились мне понятны и близки. Но у Бартенева были и иные воспоминания — воспоминания его собственной юности. Мальчиком, в 30-х годах, он, Бартенев, видал стариков, служивших при дворе Екатерины II. Первую минуту это кажется невероятным... Но «матушка-царица» умерла в 1796 году. В 30-х годах XIX века, т. е. лет через 35 после этого, было еще много современников этой смерти: кому было за 30 при Екатерине, стали 70-летними стариками, а кто тогда был молод, едва успел состариться. И опять получалось чуть не жуткое ощущение. Бартенев, как очевидец, мне рассказывает о повадках вельмож екатерининского века. И я сегодня, в 1923 году, записывая эти строки, еще живо помню, как голос старика принимал торжественный оттенок, что-то почти религиозное, когда он говорил: «Вошел, в лентах, бритый, ступает твердо, нет! так теперь не ходят». Только слышав этот голос, начинаешь понимать настроения XVIII века.

Спросишь, например,— кто это?
«Граф Орлов-Чесменский».— Он?..
Ну-с, а там? — «Суворов».— *Света*
Преставленье! чисто сон!

При многих других стариках я испытывал то же чувство жуткости — сознанье, что через них я близок к далекому прошлому. Дед и Бартенев как бы составляли звено в цепи, которая от меня доходила до Тютчева, до Пушкина, до Екатерины. Больше столетия оказывалось еще живым, еще как бы существующим. Когда впервые я напечатал свои стихи в сборнике «Русские символисты», дед был еще жив (вскоре умер); рядом стояли — я, юный последователь Оскара Уайльда, и старик, чтивший Державина, как образец. Также был жив П. И. Бартенев, когда грянула революция 905-го года; одновременно существовали — красная Пресня и старик, впитавший в себя благоговение к царям, такое же, в каком А. Булгаков, в интимных письмах к брату, восклицал об Александре I: «Он — ангел!»

В конце 90-х годов (помнится так, может быть немного позже) в Москве умерла старушка Нащокина, вдова Павла Воиновича Нащокина, друга Пушкина. Мне, в должности председателя Литературного кружка, удавалось помогать этой старушке и ее детям, которые в последние годы

бедствовали, лично я ее не видел. Но один из моих друзей (художник М. А. Д.) побывал у нее. Прощаясь, он поцеловал ей руку в ладонь. Старушка взволновалась. «Вот,— припомнила она,— и *покойник Александр Сергеевич* всегда так целовал руку». Для нас — Пушкин, для нее — «покойник Александр Сергеевич»!

Под Парижем, в Версале, я встретил солдата-ветерана. Так как мы с женой недурно говорим по-французски, он не узнал в нас русских и, разговорившись, стал рассказывать, как бил когда-то русских. Где же? Под Севастополем, в 1854 году! «C'étaient de grands moujiks»,— говорил старый солдат, — «дюжие были мужики, но мы знали, что деремся за императора, и ах! как они летели кубарем под нашими ударами!» За «императора!», т. е. за печальной памяти Наполеона Малого, Napoléon le Petit! Но с каким восторгом произносил его титул старый солдат, которому правительство Третьей республики дало уютное место сторожа в Версале!

Одно лето, мальчиком лет 13, я гостил у моего деда-поэта в маленьком именьице, которое он арендовал (работали по имению, конечно, его дети, он же — «писал», но это к делу не относится). Имеьице было в захолустье за сто верст от губернского города. Хотя родом мещанин, дед, как «писатель», был принят в домах соседей помещиков-дворян. (И эти соседи не скрывали, а скорее подчеркивали, что допускают в свое общество деда только потому, что он — поэт.) С дедом бывал и я в этих оскуделых усадьбах. Конечно, только в таком «медвежьем углу», как тот, о котором я говорю, могли уцелеть в 80-х годах прошлого века навыки далекого прошлого. Зато как они там уцелели! Мелкая дворянская спесь, фуражки с красным околышем («как общедворянское отличие»), презрение ко всему недворянскому, ломаная французская речь в гостиных, на именинах хозяина первый тост «за царя» — все было на месте. И какие типы!

Глядя на этих помещиков, доживавших последние дни в заложенных, перезаложенных и уже не раз назначавшихся на торги имениях, вспоминалось не то «Село Степанчиково», не то «Месяц в деревне», не то прямо те персонажи, к которым попадал Чичиков в поисках мертвых душ. На одного старого холостяка, уже чересчур часто и не к месту кричавшего о своем дворянском достоинстве, даже в этом обществе косились; но это был всего-навсего запоздалый

Чертопханов: он и при мне кого-то вызывал на дуэль за то, что тот, прощаясь, протянул будто бы не всю руку (дело было, конечно, *после* обеда). Но никого не удивляли самые подлинные генералы Бетрищевы; такой генерал снизошел до разговора со мной, разумеется, говоря мне «ты» (положим, я был еще мальчик); ему был нужен новый слушатель (остальные все наизусть знали его истории), чтобы похвастаться подвигами, не своими, а своего деда, в «Отечественную войну». «Тогда мой предок...» — повествовал мне генерал Бетрищев,— «тут мой предок приказал...», «так по распоряжению моего предка»... Налицо был и Тентетников, которого считали «либералом», тоже, как его тезка, писавший или обдумывавший универсальное сочинение о России; был самый настоящий Собакевич, были дамы «просто приятные», и «приятные во всех отношениях», и, по счастью, в эту гоголевскую галерею вклеивались типы пушкинских уездных барышень, с неизменными альбомами для стихов... В целом какое-то уэллсово плоскогорие, где продолжали существовать допотопные животные, сразу разных геологических эпох.

Второй мой дед, по отцу, был не мастер рассказывать. Человек едва грамотный, он, конечно, был чужд всяких литературных интересов. Но то немногое, что случалось ему сообщать, было столь же жутким. Он был старше тех других стариков, о которых я упоминал: в 1812 году, «при французе», деду было, по его словам, лет пять-шесть (из официальных бумаг ничего точного не выяснилось). Дед не любил вспоминать об этой эпохе, когда простым крестьянским мальчишкой он жил с семьей в деревне, в Костромской губернии. Но как-то раз дед проболтался. «Жуткое было время,— сказал он,— у нас в деревне толковали так, что Наполеон всех режет,— кто попадется, голову долой,— что уже половину всего народа вырезали»... Вот как отражались сладкоречивые бюллетени Наполеона в Костромской глуши! Да и что удивительного в том! В 1904 году, в эпоху японской войны, моя сестра была в Архангельской губернии; там одна крестьянка сказала ей: «А у вас там, под Москвой, говорят, война идет».

Другой раз деду случилось вспоминать при мне о временах более близких: о смерти царя Николая I (1855). «Пришел,— рассказывал дед,— брат, сел на лавку, подо-

звал меня, велел говорить тихо и шепотом сказал: знаешь, царь умер!» Замечательный рассказ! Мертвый царь еще внушает такой ужас, что о смерти его не решаются говорить иначе, как шепотом! Двое мужчин, каждому под 50, сели тесно друг к другу на лавке и шепчутся: «царь умер!» Шепчутся потому, что вдруг — он не умер! что тогда будет за такие разговоры! Вот она, «николаевская Россия»!

Все это — рассказы о прошлом. Но и воочию «живьем» разве не случается видеть того же прошлого? Тот же Бартенев, конечно, сам был «выходцем с брегов иного света». Да и все старики таковы: они видели то, что молодежь уже никогда не увидит. Но иногда «тип» переживает свою эпоху, и тогда удается, в его последних представителях, наблюдать исчезающую расу, словно последние экземпляры вымирающего рода.

Сколько еще таких отмирающих явлений запечатлелось в памяти.

Только люди одного возраста со мной знают

(На этом обрывается рукопись.)

[1923]

НА ПОХОРОНАХ ТОЛСТОГО

Впечатления и наблюдения

I

Было часов 7 вечера, когда мы выехали за Серпуховскую заставу. Мы ехали на автомобиле, я и Ив. Ив. Попов, как делегаты московского Литературно-художественного кружка; с нами ехал сын И. И. Попова, студент.

За заставой сначала — предместье с низенькими домами, потом черная, ночная даль с квадратными силуэтами фабрик на горизонте, похожих на шахматные доски, разрисованные огнями.

Разговор, конечно, не отходит от имени Толстого...

Ив. Ив. рассказывает мне о личных своих сношениях с Толстым. Живя в Сибири, Ив. Ив. имел случай оказать услугу некоторым ссыльным, о которых Толстой заботился. Позднее Ив. Ив. был в Ясной Поляне, гулял с Толстым, ездил с ним вместе верхом.

Я не могу на рассказы Ив. Ив. ответить тем же: мне не представилось в жизни случая лично познакомиться с Толстым.

Как москвич, я хорошо знал его величавую фигуру, которую, бывало, можно было часто встречать среди прохожих на Арбате. Походкой неспешной, но, кажется, очень быстро проходил Толстой среди суетливой толпы, из которой многие на него оборачивались. Глаза великого старца остро смотрели из-под нависших бровей: каждому казалось, что именно его Толстой оглядывает особенно проницательным взглядом.

Когда я был студентом, многие из моих сотоварищей «ходили к Толстому», чтобы спросить у него, «как жить», а на деле просто чтобы посмотреть на него. Мне такое лицемерие — может быть, и простительное — представлялось недопустимым. Если бы я действительно готов был начать жизнь так, как мне укажет Толстой, я бы тоже пошел к нему,— но только прикрывать таким предлогом свое любопытство я не хотел.

Позже я много слышал о Толстом от лиц, которые по разным причинам стояли более или менее близко к его дому. Один мой товарищ два года жил в семье Толстого гувернером его младших детей. Другой, занимавшийся биографией Фета, был приглашен Толстым в Ясную Поляну, где имел возможность познакомиться с архивом Толстого. Потом слышал я интимные рассказы от многих других лиц, бывавших в Ясной Поляне, в том числе очень любопытные от А. Добролюбова и Мережковских...

Всеми этими рассказами делюсь с своим спутником.

Будущие поколения узнают о Толстом многое, чего не знаем мы. Но как они будут завидовать всем, кто имел возможность его видеть, с ним говорить, сколько-нибудь приблизиться к великому человеку, и даже тем, кто, подобно мне, мог собирать сведения о Толстом от знавших его лично! Теперь, когда Толстого нет, мы начинаем понимать, как много значило — быть его современником!

Проезжаем Подольск.

Быстро мелькают улицы уездного городка. Снова поля, черные дали, звездное небо.

Прислонившись к углам каретки, мы дремлем.

Вдруг, открыв глаза, я вижу сквозь переднее окно, что наш автомобиль стремительно летит прямо на опущенный шлагбаум.

Вскакиваю, кричу. Проносятся в мыслях воспоминания о всех крушениях автомобилей, о которых приходилось читать. Кажется, миг — и все будет кончено.

Шофер, однако, успевает дать задний ход. Автомобиль, по инерции, продолжает лететь и ударяется в столб. Мы падаем один на другого...

Поднявшись, не без удовольствия видим, что мы целы. Разных незначительных ушибов считать не приходится.

Выбираемся на волю.

Унылая местность. Полотно железной дороги. Какие-то голые деревца. Пустая дорога, уходящая в пустую даль.

Шоферы хлопочут около автомобиля. Он явно изломан и дальше везти нас не может.

После я читал, что одна курсистка, когда ей не оказалось места в «делегатском» поезде, в котором отправлялись университетские депутации на похороны Толстого, разрыдалась. Мы тоже готовы были плакать. Проклинали себя, что предпочли железной дороге автомобиль. В полном отчаянии спрашивали друг друга, неужели нам суждено день похорон Толстого провести где-то в поле, в чужой деревне...

Горько попрекаем шоферов, хотя и понимаем, что это бесполезно. Те дают нам совет телеграфировать в Москву и вытребовать другую машину. Но где найти телеграф, который принял бы от нас телеграмму, в этот ночной час?

После военного совета, который держим в избушке сторожа, нанимаем телегу и тащимся в ближайшее село — Лопасню. Автомобиль тянется за нами, так как шоферы надеются починить его в кузнице.

В Лопасне наше появление обращает внимание. Хотя уже поздно и огни везде погашены, попадаются на улице запоздалые гуляки (день полупраздничный — Михаила архангела). Вокруг автомобиля собирается кучка любопытных, в картузах и в шляпах. Является кузнец, нельзя сказать, чтобы трезвый. Подходит местный батюшка с молодой попадьей.

Батюшка дает дельный совет: идти на почту, где есть телефон на Серпухов и Москву. Идем.

Почта охраняется стражниками. Нас предупреждают, что охранители имеют право стрелять во всех подходящих слишком близко. Вступаем в военные переговоры.

— Ну, ладно! Один из вас, кто потолковее, пусть войдет,— объявляют нам.

Наиболее толковым мы признаем шофера и отправляем его. Через несколько минут он возвращается с радостной вестью: к 3 часам будет новый автомобиль.

Ночь, спящая деревня, лают собаки, изредка ругаются пьяные прохожие. Надо где-нибудь переждать 3—4 часа до прихода новой «машины».

Снова обращаемся к батюшке. Догадался ли он, куда мы едем, или по другой причине, но на этот раз он отвечает нам весьма сухо... Стучимся в деревенскую гостиницу «с номерами»,— не пускают.— Почему? У нас с собой паспорта.— Нельзя.

Делать нечего, идем в кузницу, в тесную, грязную избу. Там кое-как, частью за самоваром, частью на сундуке, коротаем остаток ночи...

В 3 часа утра меня будит радостный голос Ив. Ив.: «Идет!»

Действительно, идет автомобиль. И не один, а целый ряд их. Сначала наш, потом другой, из которого здороваются с нами знакомые, дальше третий... Кто-то говорит, что в самом заднем едет городской голова Н. И. Гучков. Потом это сообщение оказалось неверным: у Н. И. Гучкова нашлись в Москве дела более важные.

Кузнец радушно прощается с нами:

— Доброго пути, господа! Не посетуйте на мою бедность. Я тоже последователь графа Толстого: имущества не имею.

Уже светает. Лежит снег. Холодно.

Быстро летим по направлению к Туле. За поздним временем решаем не заезжать в Засеку, но, умывшись и оправившись на вокзале в Туле, ехать прямо в Ясную Поляну.

II

Остановив автомобиль на шоссе, мы идем к Ясной Поляне пешком.

Ив. Ив. объясняет мне топографию местности. Вот фруктовый сад, насаженный Толстым. Вот беседочка, где он любил сидеть. Там вдалеке Афонина роща, около которой будет его могила. А вот два знаменитых столба,— въезд в Ясную Поляну,— столь знакомые всем по личным воспоминаниям или по бесчисленным фотографиям.

Красивая холмистая местность. Чисто русский вид. На косогоре деревня, с виду — бедная, избы, крытые соломой.

Поднимаемся вверх по глинистой дороге. Вот и яснополянский дом, двухэтажный, простой, с балконом, балясник которого украшен наивно вырезанными фигурами птиц и зверей. Типическая барская усадьба. Перед террасой «дерево бедных». Все так знакомо, словно сам бывал здесь много раз.

В стороне — здание старой школы, потом службы, конюшни... Все производит впечатление большой запущенности...

Прибывших уже довольно много: студенты, курсистки,

фотографы. Всюду, в парке и на поляне перед воротами, конные стражники и казаки.

Ив. Ив. начинает хлопотать, внушает студентам, что именно они должны поддерживать порядок. Я отхожу к стороне. Слышу, как кто-то расспрашивает местного мужика. Все знакомые речи, те же, что и в Москве: восторженно говорят о графе и осуждают графиню...

Постепенно прибывают все новые и новые лица. Беру под свое покровительство какого-то французского журналиста, которого не хотели пропустить. Встречаю знакомых. Впервые узнаю о тех препятствиях, которые, по распоряжению из Петербурга, чинились отъезжающим из Москвы на Курском вокзале...

Но вот раздается издали пение.

— Несут!

Все всколыхнулись, замерли, ждут.

Шествие приближается. Впереди крестьяне несут транспарант с надписью: «Лев Николаевич, память о твоем добре не умрет среди нас, осиротевших крестьян Ясной Поляны». За ними один маленький венок. Дальше, на руках, несут простой желтый дубовый гроб, без покрова... Еще дальше три телеги с венками, ленты которых жалостно волочатся по грязи.

Шествие вступает в ворота, медленно подымается по дороге. Все идут молча, и не хочется говорить. Какой-то юркий юноша забежал вперед, наставил свой кодак, машет руками и кричит шествию:

— Минуточку! минуточку! постойте.

Несущие гроб невольно приостанавливаются.

— Не будет вам ни минуты!— брезгливо бросает один из распорядителей...

Но со всех сторон, из-за деревьев и с деревьев, направлены на шествие фотографические аппараты.

У самого дома давка. Все рвутся во что бы то ни стало ближе к гробу. Один из сыновей Толстого, с балкона, просит успокоиться и дать семье полчаса времени — провести наедине с покойным. После тело будет выставлено, и все будут иметь возможность проститься с прахом Толстого.

Все стихает. Образуется длинная цепь-очередь, как живая лента извивающаяся от балкона дома по парку. Крестьяне и интеллигенты перемешаны в этой ленте. И вообще на протяжении всего исторического дня «господа» и «мужики» просто и естественно сливались в одно целое.

Мне не хочется стоять в очереди, я брожу по парку, всматриваюсь в лица, думаю.

Как мало собралось здесь! Вероятно, не больше 3—4 тысяч! Для всей России, для похорон Толстого это — цифра ничтожнейшая.

Но ведь было сделано все, что только можно, чтобы лишить похороны Толстого их всероссийского значения.

Прежде всего за трое суток, прошедших со дня смерти Толстого, из дальних местностей не было физической возможности попасть в Ясную Поляну. Правда, Толстой сам завещал похоронить себя как можно скорее. Но ведь еще он просил не класть венков на его гроб: эту последнюю его просьбу решили не уважить и предоставить всем «свободу поступков». Почему же так охотно поторопились с погребением?

Потом из Москвы запрещено было отправлять экстренные поезда. Тысячи желающих остались на вокзале. И об этом воспрещении экстренных поездов было объявлено лишь вечером, так что не пришлось воспользоваться обходными путями, по Рязанской и по Брестской дороге...

Собственно, прибыть могли только жители окрестных деревень, Тулы да небольшая горсть москвичей. Мне, как исконному москвичу, громадное большинство приехавших знакомы. Каждую минуту приходится пожимать руку...

Все, конечно, говорят о Толстом... Начинаешь разговор с каждым не без смутной боязни: как бы он неосторожным выражением, «не тем» словом, не нарушил сложившегося здесь строя чувств. Но, должно быть, всем, в этот день, хочется одних и тех же слов, и все, что я слышу, естественно сливается с моими мыслями.

Н. Е. Эфрос рассказывает мне о пяти днях, пережитых им на станции Астапово. Маленький мирок, окруживший домик, где умирал Толстой, жил в исключительном напряжении всех чувств. Все сознавали, что биение пульса там, на маленькой станции, отзывалось во всем мире. Темные слухи, возникавшие неизвестно откуда, волновали и пугали. Тяжелая распря двух партий, боровшихся у постели умирающего, делала положение еще более мучительным.

Ко мне с Ив. Ив. подходят распорядители студенческого санитарного отряда и просят совета, как быть. Они с утра на своем посту, ничего не ели и страшно утомлены. Советуем им, оставив небольшую группу, идти отдохнуть. Порядок все время — образцовый, поддерживается сам

собой, и надобности в сколько-нибудь деятельной медицинской помощи не предвидится.

Вступаем также в переговоры с начальниками полицейских и казацких отрядов и убеждаем их предоставить охрану порядка самой толпе. Получаем согласие держаться в стороне, пока порядок ничем не нарушен.

Прихрамывая (он повредил себе ногу) проходит кн. А. И. Сумбатов-Южин: он возложил на гроб Толстого серебряный венок от Императорских театров...

III

Половина третьего.

Надо спешить, если я хочу проститься с Толстым.

Мы становимся с Ив. Ив. в очередь одни из последних. Проходим через переднюю, уставленную шкапами с книгами. Вот комната, откуда все вынесено, кроме стоящего в нише бюста брата Л. Н. Толстого — Николая.

В открытом гробу лежит Толстой. Он кажется маленьким и худым. На лице то сочетание кротости и спокойствия, которое свойственно большинству отошедших из этого мира. Говорят, Толстой сильно изменился.

Нельзя замедлить в этой комнате ни минуты... А так хочется остановиться, всмотреться, вдуматься... Это — Толстой, это — человек, который магической силой своего слова, своей мысли, своей воли властвовал над душой своего века. Это — выразитель дум и сомнений не одного поколения, не одной страны, даже не одной культуры, но всего человечества нашего времени. Здесь он лежит, свершив свой подвиг и завещав людям еще много столетий вникать в брошенные им слова, вскрывать их тайный смысл, на который он успел лишь намекнуть...

— Господа, проходите, проходите! не задерживайтесь!

Мы вышли в сад. После этих мгновений, проведенных пред лицом Толстого, словно что-то изменилось в душе. Не хочется думать о тех мелочах, которые занимали две минуты тому назад.

Старушка крестьянка плачет, утирая глаза передником. Она только что шла в очереди вместе с нами.

— Вы здешние?

— Здешние, мы яснополянские.

— Что, изменился покойный?

— Он и при жизни-то, последние годы, такой был. Худенький да маленький. В чем душа держалась. Износил он тело-то свое, здесь на земле. А там ему оно не понадобится...

Затворяются двери дома. Готовятся к выносу. Толпа вновь собирается у балкона.

Над головами толпы вырастают аппараты синематографистов.

Снова растворяются двери, и тихо, медленно выносят гроб. Его несут сыновья Толстого.

Кто-то начинает:

— *Вечная память*.

Подхватывают все, даже те, кто не поет никогда. Хочется слить свой голос с общим хором, с хором *всех*. В эту минуту веришь, что этот хор — вся Россия.

— На колени!

Все опускаются на колени пред гробом Толстого.

И только щелкают затворы кодаков и медленно вертятся ручки синематографических аппаратов. Жаловаться ли на это?— Завтра, в тысячах снимков этот миг будет повторен перед глазами всех запоздавших, всех обделенных, всех тех, кто не мог здесь присутствовать.

Мне говорили потом, что моя фигура вышла на снимке особенно отчетливо. Не знаю,— сам я не захотел смотреть механического повторения того, что видел в действительности, в жизни. Во всяком случае, в свое время в торжественную минуту похорон, работы синематографистов меня скорее раздражали.

Начинается новое шествие — к могиле.

Идем медленно, внутри цепи, образованной студентами и курсистками.

Тотчас за гробом идет семья покойного. В простенькой шубке с серым воротником, покрытая черным платком скорбная, поникшая — графиня Софья Андреевна. Ее ведут под руки.

Одно лицо среди идущих обращает мое внимание. Это — Озолин, начальник станции Астапово, уступивший свой домик больному Толстому. Простое, открытое, доброе лицо; лысина; черная борода.

Какое сочетание случайностей сделало именно эту маленькую станцию, ничем не отличающуюся от сотен и тысяч других станций российских железных дорог, местом, где разыгралась последняя сцена великой трагедии: жизни Льва Толстого! Какое сочетание случайностей этого про-

стого, милого человека, начальника железнодорожной станции Озолина, сделало историческим лицом, имени которого не хочется забыть! Он отныне будет памятен всему миру, как, хотя бы, тот бедный рыбак, в лодке которого когда-то Юлий Цезарь хотел переехать через Адриатическое море!

Шествие движется с пением: «Вечная память»... Идти трудно, ноги спотыкаются в замерзших колеях глинистой земли. Но все же хочется не спускать глаз с простого, желтого гроба; хочется удержать его в памяти своих глаз, словно этим можно как-то приблизиться к тому, чей прах покоится в этой дубовой домовине...

Вдоль Афониной рощи подходим к «Графскому заказу», месту, давно избранному Толстым для своего последнего приюта.

Небольшой холм, на котором разрослось семь или восемь не старых дубков. Слева — дорога и деревья рощи. Справа — овраг и небольшой откос. Видны дали, поросшие кустами и деревьями. Простор и стройное спокойствие линий...

Русское сердце знает красоту такого вида. Это — красота родная, наша. Об этой красоте хочется сказать словами поэта, что ее

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный...

Толстой был для всего мира. Его слова раздавались и для англичанина, и для француза, и для японца, и для бурята... Ему было близко все человечество. Но любил он, непобедимой любовью, свою Россию. Ее душу понимал он, как никто; красоту ее природы изображал с совершенством недостижимым. И как хорошо, что могила его — в русском лесу, под родными деревьями, и что ее холм так сливается с родной, дорогой ему картиной...

Распорядители машут руками. Студенты употребляют все усилия, чтоб сдержать толпу. Любопытные унизали все деревья, висят на высоте, уцепившись за ветки.

— *Вечная память!*

Молодые голоса наполняют строгим, молитвенным напевом чистый осенний воздух.

Снова все опускаются на колени.

Остаются стоять только несколько полицейских.

В лесу, за деревьями, выжидательно держится отряд казаков с винтовками в руках.

Гроб опускают в могилу, вырытую в мерзлой земле местными крестьянами.

Было заранее условлено, что речей произноситься не будет. Что можно сказать перед могилой Толстого? Каждый слишком живо чувствует перед ней свое ничтожество.

Мы с Ив. Ив. Поповым отходим в сторону. Великое событие свершилось. Состоялись «народные похороны», как удачно назвал кто-то это погребение. Нужды нет, что «народу» в сколько-нибудь значительном количестве не дали присутствовать на погребении. Все, кто мог явиться, чувствовали себя представителями всей России, сознавали, что на них лежит ответственность за то, как пройдет этот день. Это безмолвное сознание таинственно объединяло всю толпу, заставляло всех, и «интеллигентов» и «простых», относиться ко всему происходившему с величайшим благоговением.

Все свершилось просто, но было в этой простоте что-то более сильное, чем волнения и шум многотысячных толп на иных погребениях. Словно кто-то подсказал всем, как надо себя вести в эти часы, и похороны Толстого, в лесу, в уголку «Графского заказа», в присутствии всего 3—3½ тысяч человек, были достойны Толстого... Или вернее: были достойны России...

Три часа. Надо спешить.

Когда мы уходили, кто-то начал говорить на могиле. Мелькнуло в душе досадное чувство на то, что нарушено соглашение. Потом мы узнали, что это — Суллержицкий говорил о том, почему для могилы Толстого избрано именно это место. После Суллержицкого сказал несколько слов еще один из присутствующих,— слов не плохих, но все же излишних...

Через несколько минут мы уже были в автомобиле. Началось обратное путешествие. Быстро темнело.

За Тулой начали встречаться автомобили лиц, опоздавших на похороны. Где-то под Серпуховым встретился автомобиль ректора Московского университета А. А. Мануйлова. В темноте, среди черных полей, мы обменялись несколькими словами, сообщили ему, что видели. Опять замелькали поля, и деревни, и шахматные доски фабрик. Великий день кончился.

1910

MISCELLANEA[1]

Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе

I

Искусства делятся на пластические и мусические; первые — для глаза, вторые — для слуха. Создания пластических искусств — зодчества, ваянья, живописи — существуют в пространстве; мусических — музыки, поэзии — во времени. Поэтому первые создаются раз навсегда. Зодчий строит дворец или храм, и они могут стоять века; скульптор ваяет статую или художник пишет картину, и оба отдают свое произведение зрителям, только закончив его. Произведения мусических искусств, *по существу*, должны восприниматься во время самого процесса творчества. Так оно и было первоначально: певец импровизировал песню или музыкант — свою мелодию на флейте; слушатели восхищались, но с последним звуком, прозвучавшим *во времени*, и песня и мелодия кончали свою жизнь навсегда. Следующий раз и музыканту и певцу предстояло творить заново. Великое изобретение письма (а позднее — книгопечатания) изменило это: песня и музыка вдруг приобрели пространственное существование. Они даже стали долговечнее, нежели пластические создания: дворец может сгореть, статуя — разбиться, картина — истлеть, но книга, вечно возобновляемая, переживает тысячелетия. Не должно, однако, забывать, что это — лишь результат успехов техники.

---

[1] Смесь *(лат.)*.

II

Если существуют искусства для глаза и для слуха, то невозможно ли искусство для обоняния, для вкуса, для осязания? Попытки, скорее комичные, в этих направлениях уже делались. Гегель в «Эстетике» заранее их осудил и был прав. В самом деле, искусства эти вместе с тем были бы временные, или пространственные. Но, например, воображаемое художественное создание для вкуса должно было бы быть, при своем восприятии, уничтожаемо именно в своей пространственной форме. Говоря проще, нам пришлось бы съедать или выпивать такое произведение искусства, т. е. отрицать самую его форму! Это что-то вроде того, как если бы для слушания музыки было необходимо рвать струны. «Обонятельное» искусство (конечно, временное) — скорее мыслимо, но требует изобретения соответствующих инструментов, аналогичных музыкальным.

III

Театральное искусство не есть только отрасль поэзии, но самостоятельно. В поэзии материал — слова; на сцене материал — образы, воплощенные актерами. Искусство театра — истинное временно-пространственное, тогда как поэзия — только временное. Без творчества актера нет искусства театра, а есть только чтение разными лицами драмы. Актер, играя на сцене, перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом. О долговечности театрального искусства должно сказать то же, что о пластике: надо еще изобрести «письмена сцены».

IV

И все же произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств *временных*. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал *исполнитель*: он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое — относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами — мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя. Между тем при созданиях пла-

стических искусств исполнитель не нужен: художник отдал нам свое творение, а сам скрылся. Поэтому здания, статуи, картины могут быть и бывают анонимны (почти все античное искусство); поэзия и музыка всегда носят печать автора, хотя бы и не было его подписи.

V

Существуют гибридные формы искусства, пространственно временного. Такова — пластика (танцы). Движения танцующих мы воспринимаем глазами, но эти движения должны протекать во времени. Любопытно, что, как искусство, еще мало сравнительно развитое, танцы подчиняются первичному закону мусического творчества: они творятся лишь на один раз или, по меньшей мере, лишь для одного ряда раз. Только в самое последнее время найдены *письмена* для записывания балета. Кто знает, не превратят ли успехи техники и балет в пространственные создания и не будут ли любители следующих десятилетий покупать в особых магазинах балеты такого-то года, как мы покупаем сборник стихов, вышедших полвека назад?

VI

«Слияние искусств» есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства — отвлечение. Как физика рассматривает лишь физические свойства явления, отвлекаясь от других; химия — лишь химические; механика — лишь механические и т. д., так скульптура знает лишь форму, живопись — лишь краски и линии (графика), музыка — лишь звук и т. д. Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный*, *живой предмет*, т. е. то самое, *от чего*, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях, вертящиеся на пружинах,— вот печальный образец «слияния искусств».

VII

Повторяю, что говорил не раз: вещи не только являются (become), но и суть (are). С тех пор как эволюционный метод в науке — столь плодотворный по своим результатам — сменил прежнее догматическое отношение к фактам, все

словно забыли эту простую истину. Боязнь опять впасть в догматизм побуждает рассматривать все явления лишь в их эволюции; ученые изучают исключительно *происхождение*, а не *сущность*. То же — и в малой области науки о стихе. Говорят о происхождении рифмы, выясняют, как, откуда, почему она возникла, но не пытаются ответить, что она такое. Между тем, узнав происхождение, не всегда знаешь суть. Слово «электричество» производят (и правильно) от греческого «электрон» — янтарь; притягивание натертым янтарем бумажек и другие подобные явления — вот путь, по которому проникали в науку сведения об электричестве; что общего в этой «эволюции» наших знаний с электрической силой, как таковой?

VIII

Но мы уклонились в сторону, как Креуза... в «Намуне» А. де Мюссе. Revenons à nos rîmes[1]. Рифма возникла в силу того, что новые языки утратили *квантитативность* гласных (их долготу и краткость). В древнелатинской поэзии величина стиха измерялась величиной стоп, причем каждая данная стопа всегда занимала определенный промежуток времени в силу того, что входящие в ее состав гласные требовали определенного времени на ее произнесение. Слух инстинктивно определял, где конец стиха, восприняв известное число стоп. В новых языках (староитальянском, староиспанском, старофранцузском, провансальском и др.) слоги стали произноситься в неопределенные промежутки времени, одни скорее (краткие), другие медленнее (долгие), но каждый был *единицей*, «стопой» в стихе, приравненной всем другим стопам. Явилась потребность отметить конец стиха. Для этого воспользовались одним из второстепенных украшений стиха античного: конечным созвучием или рифмой. Стихи стали замыкаться рифмами. Таково происхождение рифмы, ее «эволюция»; так она явилась в мир (become).

IX

Но рифма всегда существовала (например, мы находим много рифм у Овидия), она существует сейчас (так как во всеобщем употреблении), и она всегда будет существовать

[1] Вернемся к нашим рифмам (*франц.*).

(хотя бы ею перестали пользоваться поэты), как некоторая *возможность* в стихе: короче — рифма *есть* (are). Оставим учебникам стихосложения определять ее внешность. Там будет указано, что настоящая рифма есть совпадение или близкое сходство окончаний слов, начиная с ударной гласной, а в некоторых случаях — с предыдущей согласной; что от *рифмы* отличаются *ассонанс* и *диссонанс*; что рифмы разделяются по окончанию — на мужские, женские, дактилические, ипердактилические, на открытые и закрытые, твердые и смягченные и т. д.; по характеру — на богатые и бедные, сочные и обыкновенные, коренные и флективные и т. д.; по смыслу — на составные и простые, тождественные, омонимные и т. д.; по размещению — парные, перекрестные, обхватные и т. д., также двойные, тройные, четверные и т. д. Здесь нас интересует не внешность, а сущность дела. Рифма нам дана как факт; остается вскрыть ее душу. Для этого откроем книги великих поэтов, писавших с рифмами, — Данте, Гёте, Гюго, Пушкина,— будем вдумываться в их созвучия. Из этих поэтов всех вернее определил отношение к рифме, кажется, Пушкин:

Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут...

Впрочем, эти два стиха (как и многое в стихах Пушкина, кажущихся такими понятными, такими «несомненными») требуют объяснения. Смысл можно понимать двояко. *Кто* приведет? две «сами пришедшие» рифмы приведут и третью с собой? Или, после того как две «пришли сами», третью должен «привести» — кто? поэт? Второе толкование нам кажется более правильным, т. е. полагаем, что такой смысл придавал своим стихам Пушкин. «Я с рифмами не стесняюсь. Две придут. Третью я приведу насильно». Иначе говоря: не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приводить»...

X

Но пришедшие ли, приведенные ли рифмы великих поэтов — все имеют одну характерную особенность: они нужны по складу речи, а не только как отметка в конце стиха. То, что послужило поводом к возникновению рифмы, ради чего она появилась (become), стала самой последней из ее обязанностей,— даже такой, которой как бы стыдятся, стараются скрыть. Сутью рифмы, тем, что она есть (are),

оказалось нечто иное, и только попутно, кстати, стала она исполнять и обязанности «отметки в конце стиха». На передний план выступили *три* главных назначения рифмы: смысловое, звуковое и символическое; «значение отметки» осталось лишь четвертым. Иногда рифма выполняет все четыре свои назначения, но это редко; чаще — четвертое и лишь одно из первых трех или два из них. Иногда эти первые значения преобладают настолько, что как бы стирают, уничтожают четвертое, казалось бы — неизбежное. Так бывает в рифмах «переносных», например у Эдгара По:

Over the Moun-
tains of the Moon...

На склоне чер-
ных Лунных гор...

Или у Ф. Сологуба:

Алтарю, покрывалу, лингаму
Я открою, что сладко люблю
Вместе Шиву, и Вишну, и Браму я...

«Become» исчезло, поглощенное «are».

XI

Смысловое назначение рифмы — выдвигать слова и образы, ставить на них ударение. Слова, поставленные под рифмой, получают особую силу. Пушкин, например, подчеркивает:

Сижу ль меж юношей *безумных*...

Звуковое — дать особую красоту звукам стиха. Примеры — на каждой странице Пушкина, хотя бы:

Сквозь волнистые туманы...

Символическое — напомнить ряд других стихов:

Читатель ждет уж рифмы розы...

Тайна «легкой» рифмы в том, что рифмующееся слово *неизбежно должно* стоять на конце стиха, независимо от того, какое окончание нужно для созвучия:

Альфонс садится на коня,
Ему хозяин держит стремя.
«Синьор, послушайтесь меня,
Пускаться в путь теперь не время...»

Здесь «легкость» достигнута «естественностью» в размещении слов; но может быть иначе:

И дуб низвергнул *величавый*...

Этой «неизбежностью» Пушкин делает «легкими» даже самые «изысканные» рифмы:

Прямым Онегин Чайльд-Гарольдом
Садился утром в ванну сó льдом...

XII

Однако уже тот же Пушкин жаловался, что русских рифм — мало. Великий поэт был не вполне прав. Во французском, например, языке большинство слов имеет более богатый выбор созвучий,— большинство, но не все: даже банальное «rêve» неизбежно влечет за собою «greve», или «sans trêves», или «jève», и «se lève», как по-русски: «любовь» — «вновь», «кровь», «прекословь». Правда, два-три русских слова, излюбленных поэтами, как «сердце», «солнце», «смерть», имеют крайне убогий круг созвучий, но таких слов немного. Эта бедность сторицей искупается безмерным богатством наших рифм по окончанию; французы лишь искусственно отличают женскую рифму от мужской (в народных стихах они путаются), у нас прибавляется рифма дактилическая (трехсложная) и не малое число инердактилических (4-сложных, 5-сложных и т. д., вплоть до 8-сложных!). Наше неотчетливое произношение неударных гласных дает нам бесконечный выбор приблизительных рифм, звучащих, пожалуй, еще приятнее, нежели вполне точные, например: «светом — поэтам», «алый — провалы», «разом — разум». Наши уцелевшие флексии (коих во французском языке — лишь жалкие следы) дают нам великое разнообразие отношений между рифмами: мы можем рифмовать один падеж с другим, существительное с прилагательным, с глаголом, с наречием, с предлогом, разные формы глагола между собою и т. д. и т. д. Это ли бедность?

XIII

И, наконец: разве есть по-русски слова, которые не имеют рифмы? Таких *нет*. Каждое слово может быть срифмовано. Больше того: каждая форма слова может быть срифмована. Правда, в последнем случае рифма может полу-

читься натянутая. К слову «лошадь» шутники давно предложили рифму: «огорошить»; аналогичны ей: «опорошить» (по Игорь-Северянински, от «пороша»), «окалошить» (от «калоша»); к слову «месяц» давно найден «навесец» и т. д. Составные рифмы открывают тысячи новых возможностей: «гибель — не на дыбе ль?», «выродок — мира док», «образ — могло б раз»... Но это — шутки. Дело же в том, что поэт, если ему нужно срифмовать определенное слово, всегда может так его *изменить*, что к нему найдется созвучие среди слов в соответственном стихе. Если не рифмуется «вéер», то есть много рифм к «веерá»; если мало созвучий к «ветер», то больше к «вéтра» («метра», «геометра», «фетра», «Pietra»); пресловутое «любовь», в разных формах, т. е.— прибавляя «любови» и «любовью», имеет свыше 150 созвучий; «смерть» вместе со «смерти» и «смертью» (не считая «смертей», «смертям», «смертями», «о смертях») — около 80. Многие ли французские рифмы богаче? разве «amour» или «enchantement», но «our» и «ent» ведь это наши — «ох» и «енье»!

XIV

Владеющий стихом никогда не подчиняется рифме. Когда говорят о Пушкине: «у него это *для рифмы*», мне только смешно. «Для рифмы» у Пушкина нет *ничего*, ни одного оборота. Если ссылаются на примеры, то по незнанию. «Музы̀ка» с ударением на втором слоге было принятым в дни Пушкина произношением (с французского: la musique, долго спорившего с латинским: musica); то же «призрáк». Вместо: «Богатыря призрáк огромный» — разве трудно было сказать: «И призрак витязя огромный» или что-нибудь в этом роде? То же цитированное выше: «Читатель ждет уж рифмы розы...» Сколько раз сам Пушкин рифмовал слово «морозы» и, конечно, сумел бы продолжать:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей.
Зимы суровые угрозы...

Поэтому, когда Пушкин говорит:

Для звуков сладких и *молитв*.—

мы должны помнить, что сказано: «молитв», а не другое слово. Для Пушкина его стихи были *молитвами*, и он не мог, не хотел поставить здесь иное слово.

XV

Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах. Только поэт-педант сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам.

XVI

В поэзии слово — цель; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами. Если автор относится к словам, как к цели, его создание — поэзия, хотя бы оно и было написано «прозой», т. е. не стихами (таковы иные «сказки» Эдгара По, многие «поэмы в прозе» Бодлэра и т. п.). Если автор пользуется словами, как средством, его создания — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример: весьма многие стихотворения, часто даже вовсе не «плохие»).

XVII

Выражения «поэзия» и «проза» от долгого употребления утратили определенность своих очертаний, т. е. не покрывают вполне определенных понятий. В смысле широком «поэзия» — все создания искусства, воплощенные в

слове. Тогда и роман, например «Война и мир», также—«поэзия». В более узком (и более подлинном) смысле, «поэзия» — особый род словесного искусства, противопоставляемый «художественной прозе». Романы — не «поэзия» (в этом смысле), но «художественная проза». Однако и в «Евгении Онегине», написанном прекрасными стихами, есть не мало мест, которые, по справедливости, должно было бы отнести к тому же роду «художественной прозы», и Пушкин очень тонко назвал свое создание не «поэмой», но «романом». Заметим еще, что деление на «поэзию» и «художественную прозу» не имеет ничего общего с делением на «лирику» и «не лирику». Лирика истинная всегда «поэзия», но «поэзия» — не только лирика.

XVIII

Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае, это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью, это — проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая скрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие образцы. Подлинные «стихотворения в прозе» (такие, какими они должны были бы быть) есть у Бодлэра, Эдгара По, Маллармэ. «Стихотворения в прозе» И. Тургенева — безусловно проза, но художественная и прекрасная.

XIX

Мечта — всегда действительность, реальный факт для того, кто мечтает. Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей. «Дон Кихот» оказал реальное влияние на жизнь, одних увлекая благородством своего образа, других остерегая от карикатурности своих подвигов. Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон. Поэтому правы усердные гиды, показывая туристам на острове Ифе темницу, где был заключен граф Монте-Кристо...

XX

Должно различать «пошлое» и «банальное» (избитое). Что пошло — таково для всех времен и народов. Пошлый анекдот покажется таким и китайцу и индусу, как англи-

чанину или французу, оставался бы пошлым, рассказанный в древней Аттике. Банально то, что в настоящее время общепринято, общеизвестно. Банальное теперь могло быть оригинальным столетие назад, может быть оригинальным в другой стране, может вновь стать оригинальным через несколько лет. На низшей ступени развития человек не знает ничего, кроме банального: признает только общепризнанное, говорит только общеизвестное. На высшей ступени человек избегает банального, ищет оригинального, наслаждается лишь тем, что не банально. Но есть еще высшая ступень: на ней стоят люди, которые говорят не только для своего времени, но и для будущего; они умеют выбирать из банальных истин такие, что для иных времен станут опять нужными, важными, оригинальными.

XXI

Сила русского глагола в том, что школьные грамматики называют видами. Возьмем четыре глагола одного корня: стать, ставить, стоять, становить. От них при помощи приставок «пред», «при», «за», «от» и др., флексии «возвратности» и суффиксов «многократности» можно образовать около 300 глаголов, которые в сущности будут, по грамматике, разными «видами» одного и того же. Таковы: статься, ставиться, становиться, встать, вставить, вставать, вставлять, достать, доставить, достоять, доставать, доставлять, достаивать, доставливать, достаться, доставиться, достояться, доставаться, доставляться, достаиваться, оставить, остановить, оставлять, остановлять, останавливать, пристать, предстать, перестать, настать, расставить, состоять, устать, привстать, восстать, поставить и т. д. и т. д. Ни на один современный язык нельзя перевести всех оттенков значения, какие получаются таким образом, несмотря на все «subjonctifs» или «conditionels» и на все «plusqueparfaits» или «passeés définis». Как, например, передать по-французски разницу между: «я переставлял стулья», «я перестановлял их», «я перестанавливал их», «переставил», «перестановил»? Или удастся ли найти в другом языке слова одного корня, чтобы передать фразу: «Когда настойка настоялась, я настоял, что настало время наставить рабочих, как должно наставлять воронку на бутылку».

XXII

В старости люди нередко признаются с горечью: «Ах, как много лет было потрачено даром! следовало бы сделать то и то! а я гонялся за химерами!» Человечество пока тратит свою жизнь, как беспечный юноша: лучшее доказательство юности земли! Как много очередных задач перед человечеством, всем понятных, простейших, не говоря о более сложных! Должно оросить на земле пустыни, осушить болота, утеплить холодные страны, прорыть каналы: площадь полезной почвы удесятерилась бы! Наукам недостает пособий, для создания которых потребны только — количество работников и прилежание. Рукописи античных авторов до сих пор не все изданы факсимиле: пожары уничтожают кодекс за кодексом, и уже навсегда. Историкам литературы необходимы специальные словари к великим писателям. Астрономы тщетно ждут ряда необходимых вычислений. Стыдно сказать, но в филологии поныне приходится пользоваться сводами XVII в. по отношению к латинской литературе. Это — несколько примеров из знакомых мне областей, но то же — и в других отраслях знания. А что сделано человечеством, чтобы занять достойное положение в семье обитателей нашей солнечной системы?

XXIII

Достигли ли человеческие языки высокого развития, или нет? Мы могли бы ответить, если бы для сравнения знали хотя бы один язык не-земного происхождения: способ обмениваться мыслями на Марсе или Венере. Пока приходится довольствоваться догадками. В современных языках слова нередко меняют значение при самом незначительном изменении в призношении. По-русски достаточно изменить твердость или мягкость окончания: «быть» и «быт», «конь» и «кон», «рань» и «ран», или одну конечную согласную: «рок», «рог», «рох» (фантастическая птица), «мог», «мох», «мок» (от «мокнуть»), и даже мы умеем разно произносить: «год» и «гот», «лёд» и «лёт», тем более — «Лот». Еще больше таких примеров во французском языке, богатом омонимами, в английском — с его неопределенным произношением неударных слогов, в итальянском — с его отличием, почти неуловимым для иностранца «о» открытого (aperto) и закрытого (chiuso), в китайском языке значение слова

меняется от высоты звука при произношении гласной. Но ведь эти отличия кажутся «незначительными» для нас! не покажутся ли они грубыми для более утонченного слуха жителя иной планеты?

XXIV

Возможны ли вообще междупланетные сношения? Во всяком случае, в них, в идее, нет ничего, противоречащего данным науки. Может быть, «путешествия» с земли на другую планету мало вероятны в силу того, что потребовали бы слишком много времени (что создает слишком много технических затруднений: необходимость везти огромный запас кислорода, пищи, воды). Зато беспроволочный телеграф открывает широкие перспективы для «переговоров». Если бы человечество, вместо войн, посвятило свои силы такому делу, может быть, приемниками исключительной силы нам уже удалось бы уловить «сигналы» иных миров. Что до сих пор в этом направлении нами сделано так мало,— ставит нас на низкую ступень развития среди обитателей вселенной. Впрочем, и жители других планет до сих пор не сумели определенным образом заявить о себе — земле: это, до некоторой степени, оправдывает нас.

XXV

Говорить «просто» и говорить «понятно» — не синонимы. Для не-специалиста может быть «непонятно» и то, что сказано очень просто. Для читателя, знакомого с поэзией, стихи Тютчева и Фета — просты; для того, кто впервые берется за стихи,— непонятны. Чтобы написанное было просто, это должен сделать писатель; чтобы написанное было понятно, этого должен достичь читатель. Маллармэ писал очень не просто, но для знающих его манеру — его сонеты вполне понятны. Стоит ли учиться, чтобы понять данного писателя,— дело выбора. Иные изучали санскрит, чтобы в подлиннике читать Калидасу.

XXVI

Понимаем ли мы Пушкина? Большинство ответит, что Пушкин всем понятен в отличие от декадентов и футуристов, и это будет неверно. Для «среднего» читателя в сочинениях Пушкина три элемента «непонятности». Во-первых,

чтобы вполне понимать Пушкина, необходимо хорошо знать его эпоху, исторические факты, подробности биографии поэта и т. п. Для несведущего читателя, например, пропадает подлинный смысл стихотворения «Снова тучи надо мною...», намек эпиграфа ко 2-й главе «Евгения Онегина»: «O rus.! Hor[atius] — О Русь!» (каламбур, распространенный в начале XIX в., во Франции, между роялистами), выражение: «Надев широкий боливар», упоминание: «Приди в чертог ко мне златой» и мн., мн. др. Во-вторых, необходимо знать язык Пушкина, его словоупотребление. Не зная, например, что для Пушкина «пустынный» значило «одинокий», нельзя понять стихов: «Звезда пустынная сияла», «Свободы сеятель пустынный» и др.; подобно этому, необходимо знать, что «ничтожество» значило «небытие», «презрительный» — «достойный презрения», «добыча» — «жертва» и т. д. и т. д. В-третьих, необходимо знать все миросозерцание Пушкина, чтобы не ошибиться в толковании таких стихотворений, например (обычно толкуемых неверно), как: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Клеветникам России» и др. Сказанное — только намеки, но несомненно «средний» читатель, если не изучал Пушкина особо, в 4 случаях из 5, не понимает подлинного смысла в стихах великого поэта... А, в-четвертых, у Пушкина *очень много* выражений, допускающих два или три понимания. Так, например, стихи: «по кровле обветшалой вдруг соломой зашумит» можно толковать: «зашумит *соломой*» (abl. instr), т. е. ворочая солому на крыше, или «зашумит, как солома» (abl. modi), т. е. подобно тому, как шуршит солома; стихи: «пусть у гробового входа» и т. д. можно толковать: «пусть» — как пожелание (обычное понимание), и «пусть» — как уступление, в смысле «пусть даже». Опять это лишь — примеры из сотен. Пушкин *кажется* понятным, как в кристально-прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине.

XXVII

«Непонятность» поэтического произведения может (для данного читателя) происходить от разных причин.

1) Поэт может говорить о «малоизвестном». Понятие «мало» — растяжимое. Что для одного «малоизвестно», другой знает чуть не с пеленок. Человеку совершенно необразованному будут непонятны стихи Пушкина, в которых

есть намеки на факты исторические. Человеку мало культурному будут непонятны стихи Тютчева, потому что нужен известный навык, известная школа, чтобы понимать утонченную лирику. Нашим критикам непонятны намеки Вяч. Иванова на некоторые античные мифы.

Кто установит границы, что именно поэт должен считать за известное читателям? Правильнее считать, что одни создания поэзии доступны широким кругам читателей, другие — более узким, но о художественной ценности этих созданий судить по этому признаку нельзя никак.

2) Поэт может говорить о фактах, известных лишь небольшому кругу лиц или даже ему одному: это встречаем мы в созданиях узкоинтимных. Таковы, например, иные стихи Мюссе, Фета, Верлэна. Такие стихи непонятны без биографического комментария. Но в сущности почти каждое лирическое стихотворение такого комментария требует. Мы гораздо больше понимаем, например, любовную лирику Пушкина, когда знаем обстоятельства, вызвавшие то или другое стихотворение. Эта непонятность опять не имеет никакого отношения к художественной ценности поэтического произведения. Дело поэта — лишь обсудить, какие стихи стоит печатать, не давая к ним нужного комментария. Да и то, почему он должен заботиться об том, чтобы его все поняли теперь же? Он отдает свои стихи читателям, и уже дело критиков (истинных) и биографов (будущего) сделать их «понятными» читателям.

XXVIII

Учебники словесности определяют *басню*, как «животный эпос», — несуразно и неверно. Лучшие басни Эзопа, Федра, Лафонтена, Крылова опровергают такое определение. Басня «Дуб и трость» говорит не о животных, «Пушки и паруса» тоже, в «Демьяновой ухе» и десятке других действуют люди. Басня — символический рассказ, в котором действующие лица — олицетворения *одной* какой-нибудь черты характера, *одного* какого-нибудь чувства, все равно в образе человека, животного, растения или неодушевленного предмета. Сущность басни — в этой упрощенности; скупость, хитрость, трусость, гостеприимство — все это представлено в басне не как часть живой души, но как нечто существующее само по себе. «Нравоучение»

басни вскрывает один из смыслов символа. Нравоучение крыловской басни «Вельможа» доказывает, как много смыслов в символах одной басни.

XXIX

Задача редактора периодического издания — найти хороший материал для очередного выпуска, а не читать все рукописи, присланные в редакцию. В больших редакциях за границей чтение присылаемого — обязанность особого лица, а не редакторов. Многие начинающие авторы заблуждаются, считая (знаю это по опыту), что редакции существуют для того, чтобы читать и критиковать все, что кому-нибудь пришло в голову написать и доставить по адресу.

XXX

Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них.

XXXI

Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое и многое написанное признает не достойным себя. «Посмертных» страниц у Пушкина больше, чем изданных при его жизни. А оставят ли что-нибудь ненапечатанным, в своих бумагах, гг. X, У, Z — знаменитости нашего литературного дня?

XXXII

У меня есть стихотворение о радуге, в котором я между прочим признаюсь, что знаю, как объясняет этот феномен современная наука:

Знаю: ты — мечта моя!

Нашелся критик, который яростно разбранил меня за это скромное познание, объявив, что, обладая им, нельзя быть поэтом. Такое откровенное требование, чтобы поэт был непременно невеждою, столь примечательно, что имя критика стоит сохранить: это — Ю. И. Айхенвальд.

XXXIII

Сказать, что писатель «оригинален», значит — сказать еще очень мало. Прежде всего никто не в силах (по крайней мере до сих пор *не был* в силах) освободиться от влияний прошлого, своих предшественников. Нельзя отрицать, что Пушкин был писатель в высокой степени оригинальный. Между тем у Пушкина есть целые стихи, почти буквально взятые у Державина, а сколько образов, сравнений, выражений, повторяющих уже сказанное другими поэтами, русскими и французскими! Кроме того, оригинальность бывает разная. Писатель оригинален, если в родную литературу вносит созданное писателями другого народа: так «оригинальны» были у нас первые «байронические» поэмы Пушкина. Для русской литературы «Борис Годунов» высоко оригинальное создание; но в мировой литературе вся форма трагедии Пушкина, все его приемы творчества в ней — подражание Шекспиру (который тоже подражал своим предшественникам). Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой: таковы были у нас народники 60—70-х годов. Но оригинальным же называем мы писателя, в новой форме развивающего старые темы; во многом (не во всем) такова оригинальность Поля Верлэна. Также называем мы оригинальным и того писателя, который идет *дальше* по пути, проложенному другими, как, например, Лермонтов, и того, который пытается проложить новый путь, как, например, Тютчев.

XXXIV

История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с природой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действительными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, Средних веков вставали те же темы, что были разработаны лириками XIX века; но в прежние века не было у поэзии средств воплотить эти темы в слово. И сейчас есть важные художественные задачи, разрешить которые еще невозможно не по недостатку дарования у отдельных поэтов, а по отсутствию соответствующих средств поэтиче-

ской техники. Античный поэт мог ощущать то же, что выражено в стихах Гёте «Горные вершины...» («In allen Gipfeln ist Ruh...»), но как было передать это настроение, когда почти единственным средством лирики было олицетворение сил в образе олимпийских богов?

XXXV

Многие еще не забыли того времени, когда наш книжный рынок был завален «пинкертоновщиной». Критика «метала гром и молнии», но справедливо ли? Если мерить «детективные» романы тем же мерилом, как великие создания Толстого, Достоевского, Тургенева,— сравнение, конечно, получится нелепое. Но разве все написанное и напечатанное — непременно поэзия? Существуют, например, ребусы, шарады, загадки, и нет причин негодовать на их бытие. Детективный роман, это — высшая форма загадки, иначе — уравнение с одним или несколькими неизвестными, которое предлагается решить читателю. В талантливых романах этого рода уравнение всегда разрешимо на основании данных, сообщенных читателю, но требует для своего решения известного изворота ума. В конце концов чтение детективных романов — то же, что решение хитрых алгебраических и геометрических задач. Пример: «Убийство на улице Морга» Эдгара По, родоначальника всех Габорио и Конан-Дойлев.

XXXVI

В одном знакомом мне семействе к прислуге приехал погостить из деревни ее сын, мальчик лет шести. Вернувшись в деревню, он рассказывал: «Господа-то (те, у кого служила его мать) живут очень небогато: всей скотины у них — собака да кошка!» Мальчик не мог себе представить иного богатства, как выражающегося в обладании коровами и лошадьми. Этого деревенского мальчика напоминают мне критики-мистики, когда с горестью говорят о «духовной» бедности тех, кто не религиозен, не обладает верой в божество и таинства.

XXXVII

Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма

и других учений, могла иметь такой успех. Причина тому, конечно, политическая. Константину «Великому» (которого правильно было бы назвать Отступником) необходимо было отказаться от прежнего представления об императоре как магистрате народа и утвердить свой новый абсолютизм на внеземном, «божественном» основании. В дальнейшем действовал на варварские народы авторитет Римской империи.

XXXVIII

Евангелисты, писавшие первые жизнеописания Иисуса, были столь необразованы и наивны, что даже не подозревали возможности проверить сообщаемые ими басни. Так, например, евангелисты без смущения рассказывали, что «вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле», притом с условием, чтобы каждый прибыл в тот город, где родился; что Ирод избил всех младенцев мужского пола в своих владениях; что в час смерти Иисуса «сделалась тьма по всей земле», и т. п. Как будто в Римской империи не существовало ни историков, ни летописей, по которым можно было справиться, издавал ли Август столь нелепое повеление (и в каком именно году), допустило ли римское правительство неслыханное зверство Ирода и наблюдали ли сирийские, греческие и египетские астрономы «тьму по всей земле» в час смерти христианского пророка.

XXXIX

Когда говорят о междупланетном сообщении, забывают огромность расстояния между планетами. Если лететь в пространстве на воображаемом корабле со скоростью, во много раз превышающей скорость экспрессов, все же потребуется *несколько лет*, чтобы достичь с земли до Венеры, ближайшей к нам планеты. Каков же должен быть этот воображаемый корабль, если он должен вместить в себя запасы воздуха, воды и провианта на такое продолжительное путешествие, не говоря уже о двигательной силе? Кстати. Перед самой войной [1914] проскользнуло известие, что один пулковский астроном дал полную теорию снаряда-корабля для междупланетных сообщений. И что же использовал он как двигательную силу? То самое предлагал еще Жюль Верн в своем «Путешествии на Луну»: взрывчатую силу ракет. Любопытно будет, если фантазия романиста еще раз предупредит науку.

XL

Два воспоминания. Когда [в 1904 г.] вышел первый номер журнала «Весы», один критик язвительно насмехался над их фронтисписом, называя его «мистико-астрономически-символическим произведением» и «соображал», что имеет дело с «эмблемой декадентского творчества», а в заключение предлагал премию тому, кто разгадает смысл рисунка. На беду фронтиспис «Весов» был воспроизведением миниатюры XIV века из молитвенника (Livre d'Heures) графа де Берри, о чем сообщалось в оглавлении каждого номера журнала. Мораль: в любой вещи каждый видит то, что увидеть хочет.

XLI

Второе. Когда вышла моя книга «Венок», один критик, относясь ко мне весьма благосклонно, уверял своих читателей, что надобно «присмотреться» к образам моей поэзии и тогда они получат «смысл и красоту». После ряда примеров, выписывая лучшие, по его мнению, стихи и сопровождая их похвальными эпитетами, критик восклицал: «Или эта картина восходящего солнца!» После чего были выписаны стихи... изображающие закат. А еще сетуют на поэтов, что они не внемлют голосу критики!

XLII

В одном из номеров «Нового времени» (№ 10273 за 1909 г.) В. Буренин дает писателям добрый совет, заимствованный, впрочем, из корана:

> На склоне лет будь кроток, человек,
> И не позорь седин словами грубой брани.

В. Буренину оставалось только прибавить, как герою одного пушкинского стихотворения:

> Живите хорошо, а мне не подражайте.

XLIII

Несколько раньше также, конечно, в «Новом времени» (№ 9984 за 1904 г.) В. Буренин жаловался на Н. Михайловского за то, что тот в полемике с ним привел небезызвестные шуточные стихи:

Бежит по улице собака,
Идет Буренин тих и мил,
Городовой, смотри, однако,
Чтоб он ее не укусил.

«Ведь это очень скользкий путь! — писал В. Буренин,— обзывать собачьими словами и уязвлять стихами такого собачьего характера». Справедливое замечание: очень скользкий путь! Удивительно, однако, что сам В. Буренин ухитрился свыше 40 лет шествовать в литературе именно по этому скользкому пути.

XLIV

В моей повести XVI века «Огненный Ангел» появляются Фауст и Мефистофель. Все, что они делают и говорят, совпадает с тем, что рассказывает о Мефистофеле и докторе Фаусте Иоганн Шпис, написавший об них книжку в 1557 г. Довольно естественно, что Шпис, живший в XVI веке, изобразил своих героев людьми XVI века, со всеми особенностями мышления и понятий того времени. Нашелся, однако, такой критик (Георгий Чулков), который стал упрекать Мефистофеля «Огненного Ангела» в том, что речи его недостаточно умны, что Мефистофель Гёте — умнее. Неужели критик был неосведомлен, что Гёте писал «Фауста» в конце XVIII и начале XIX века?

XLV

В одном из своих стихотворений я говорю:

Я долго жизнь рассматривал и присматривался к ней...

Из этих наблюдений над жизнью меня особенно интересовало изменение отношений ко мне различных лиц в зависимости от изменения моего положения в «свете» как человека и в особенности как писателя. Случалось, что лица, прежде относившиеся ко мне с высокомерной снисходительностью, а то и с явным пренебрежением, начинали заискивать передо мной, и те, кто когда-то презрительно высмеивали мои стихи, потом уверяли меня в своей особенной любви к моей поэзии. Бывало и наоборот: мои «поклонники» от похвал (иногда и печатных), от которых мне

порой делалось не то что неловко, но прямо совестно, — с переменой обстоятельств обращались в лютых критиков моих стихов. Тот, кто писал, что я «должен быть признан первым русским поэтом наших дней», спустя три года заявлял, что я «а-поэт», совсем не поэт, не только не первый, но даже не из последних, менее поэт, чем они... Конечно, убеждения меняются, но, во-первых, такие скачки похожи не на смену убеждений, а на выворачивание перчаток, а во-вторых, любопытно, что смены эти всегда совпадают с моим отношением к какому-либо литературному предприятию. Для иных я перестаю быть «первым поэтом» и становлюсь «а-поэтом», когда перестаю редактировать журнал или прекращаю ежемесячные критические обозрения в каком-либо издании...

XLVI

NN спросил меня однажды:

— В. Я., что значит «вопинсоманий»?

— Как? что?

— Что значит «вопинсоманий»?

— Откуда вы взяли такое слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. Набор случайно рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

В следующем издании книги — в собрании «Пути и перепутья» — я, разумеется, исправил этот стих, и в нем стоит, как должно: «огнем воспоминаний», но до сих пор я, со стыдом и горем, вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсоманий»! Неужели до сих пор какие-либо мои читатели искренне думают, что я когда-нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько.

Мораль: прочитывай «чистые листы» печатаемой книги.

XLVII

Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гёте, или Монтэня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва мечтаешь достигнуть, и я утешен.

XLVIII

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Я этот последний стих Пушкина принимаю буквально. Я верю, что Пушкин реально плакал, плакал слезами «над вымыслом». Ибо я сам слишком хорошо знаю эти слезы над книгой... о, конечно, наедине, в своем кабинете, когда дверь хорошо заперта.

XLIX

«Выбери себе героя — догони его, обгони его»,— говорил Суворов. Мой герой — Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, оставалось у него в бумагах ненапечатанными,— мне становится не жалко моих, неведомых никому работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго, д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю Средних веков,— мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался.

L

В чем я считаю себя специалистом.

В наши дни нельзя быть энциклопедистом. Но я готов плакать, когда думаю о том, чего я не знаю. По образованию я историк. В университете работал специально над Ливием, над Великой французской революцией, над Салической правдой, над русскими начальными летописями, частью над эпохой царя Алексея Михайловича. Еще занимался я в университете историей философии, специально изучал Спинозу, Лейбница и Канта. О Лейбнице писал даже свое «зачетное» сочинение... Но это было давно, и эти знания я наполовину растерял.

Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII век, эпоху Пушкина и современность. Я специалист по биографии Пушкина и Тютчева и никому не уступлю в этой области. Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. Вообще осведомлен во всеобщей истории литературы. Работая над своим «Огненным Ангелом», я изучил XVI век, а так же то, что именуется «тайными науками»,— осведомлен в магии, алхимии, астрологии...

Последнее время исключительно занимаюсь древним Римом и римской литературой, специально изучал Вергилия и его время и всю эпоху IV века — от Константина Великого до Феодосия Великого. Во всех этих областях я, в настоящем смысле слова, специалист; по каждой из них прочел целую библиотеку.

В разные периоды жизни я занимался еще, более или менее усердно, Шекспиром, Байроном, Баратынским, VI веком в Италии, Данте (которого мечтаю перевести), новыми итальянскими поэтами... Я довольно хорошо знаю французский и латинский языки, сносно итальянский, плоховато немецкий, учился английскому и шведскому, заглядывал в грамматики арабского, еврейского и санскрита... В ранней юности я мечтал быть математиком, много читал по астрономии, несколько раз принимался за изучение аналитической геометрии, дифференциального и интегрального исчисления, теории чисел, теории вероятностей... Блуждая по Западной Европе, посещал музеи, кое-что узнал из истории живописи, разбираюсь в школах и грубой ошибки не делаю, не смешаю ломбардца с болонцем или старого француза со старым фламандцем...

Но боже мой! боже мой! Как жалок этот горделивый перечень сравнительно с тем, чего я *не знаю*. Весь мир политических наук, все очарование наук естественных, физики и химии с их новыми поразительными горизонтами, все изучение жизни на земле, зоология, ботаника, соблазны прикладной механики, тайны сравнительного языкознания, к которому я едва прикоснулся, истинное знание истории искусства, целые миры, о которых я едва наслышан,— древний Египет, Индия, государство майев, мифическая Атлантида, современный Восток с его удиви-

тельной жизнью, затем медицина, познание самого себя и умозрения новых философов, о которых я узнаю из вторых, из третьих рук... Боже мой! боже мой! Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня.

LI

Да, это — воля роковая,
Да, это — голос твой, народ!

Да, это — роковая воля, это твой голос, народ. Пусть спорят с тобой другие, поэт почитает тебя. Поэт живет тем, что создал ты твоим словом. Ты затаил в слове свою душу. Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. Ему нет жизни вне народа. Он жив, пока жив народ и им созданный живой язык. Поэт! повинуйся народу, ибо без него ты только музейная редкость.

1904—1918

ПРИМЕЧАНИЯ

ПЕРЕВОДЫ

Публикуемые в настоящем томе переводы Брюсова выполнены им в разное время, начиная с 90-х гг. и кончая последними днями жизни поэта.

В двадцать первом томе Полного собрания сочинений были напечатаны только «Французские лирики XIX века». Отдельными изданиями выходили книги переводов Брюсова — Верхарна, Верлэна, Э. По; под его редакцией вышла книга переводов «Французские лирики XVIII века». В разные годы в периодической печати публиковались брюсовские переводы латинских поэтов античного мира и начала н. э.— Луцилия, Вергилия, Пентадия, Авсония.

После смерти Брюсова отдельным изданием вышли его переводы «Энеиды» Вергилия, а также 1-я часть «Фауста» Гёте. В № 4—6 «Литературного наследства», посвященном 100-летию со дня смерти Гёте, были опубликованы отрывки из 2-й части «Фауста».

Ряд переводов публикуется впервые по рукописям, хранящимся в архиве вдовы поэта И. М. Брюсовой.

Тексты публикуются по первопечатным изданиям, указанным в примечаниях, за исключением случаев, которые оговорены особо.

Переводы расположены по странам с соблюдением хронологического порядка в каждом разделе.

При указании первых публикаций переводов в примечаниях приняты следующие условные сокращения:

Ант. арм. 1940 — «Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней», под редакцией С. С. Арутюняна и В.Я.Кирпотина. Государственное издательство «Художественная литература», М. 1940.

Брок.-Эфр. 1904—«Библиотека великих писателей». Брокгауз — Эфрон, т. III, СПБ. 1904.

Избр. 1936 — Виктор Гюго, Избранные произведения. Государственное издательство «Художественная литература», М. 1936.

Пантеон. 1909 — «Французские лирики XIX века, переводы в стихах и био-библиографические примечания Валерия Брюсова». Издательство «Пантеон», СПБ. 1909.

П. Арм. 1916 — «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова». Издание Московского армянского комитета, 1916.

П. В. 1911— Поль Верлэн. Сборник стихов в переводе Валерия Брюсова. К-во «Скорпион», М. 1911.

ПСС, XXI — Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов, т. XXI — Французские лирики XIX века. Издательство «Сирин», СПБ. 1913.

Ром. б. сл. 1894 — Поль Верлэн. Романсы без слов. Перевод Валерия Брюсова. М. 1894.

Р. симв., 1 — «Русские символисты». Выпуск 1. Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский. М. 1894.

Сб. арм. лит. 1916 — «Сборник армянской литературы». Под редакцией М. Горького. К-во «Парус» А. Н. Тихонова, П. 1916.

Сб. лат. лит. 1916 — «Сборник латышской литературы». Под редакцией В. Брюсова, М. Горького. К-во «Парус» А. Н. Тихонова, П. 1916.

Универс. библ. 1915 — «Универсальная библиотека». Москва 1915. Акц. о-во «Универсальная библиотека», Москва.

Фр. лир. XVIII в. 1914 — «Французские лирики XVIII века». Сборник переводов, составленный И. М. Брюсовой под редакцией и с предисловием Валерия Брюсова. К-во К. Ф. Некрасова, М. 1914.

Эдгар По. 1924 — Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическими комментариями. Государственное издательство, 1924.

Эм. В. Скорпион, 1906 — Эмиль Верхарн. Стихи о современности, в переводе Валерия Брюсова. К-во «Скорпион», М. 1906.

ГАЙ ЛУЦИЛИЙ

Гай Луцилий — римский поэт, основатель сатирического жанра в римской поэзии, «Отец римской сатиры». В своих стихах, написанных преимущественно гекзаметром, он касался разных сторон окружавшей его действительности, причем часто его тонкий юмор переходил в едкую насмешку над недостатками современного ему общества. О сатирах Луцилия Брюсов писал: «Новое значение сатире придал Луцилий, современник Акция, поставивший сатиру на неожиданную высоту: Луцилий обратил этот род литературы в публицистику, направив стрелы своих стихов против определенных личностей и на определенные «злобы» сегодняшнего дня, что было совершенно в духе республиканского и демократического Рима».

Стр. 5. *«Доблесть, Альбин, состоит в том, чтоб ты, что достойно, где правда...»* — Публикуемый отрывок о доблести является своего рода «credo» поэта. Печатается впервые.

ВЕРГИЛИЙ

Вергилий (Публий Вергилий Марон) — великий римский поэт, автор эпической поэмы «Энеида», создавшей ему мировую славу.

Брюсов в течение всей своей творческой жизни упорно работал над переводом «Энеиды». Первые опыты этого перевода относятся к 1892 году, о чем поэт писал в своем дневнике: «Я читал ему (преподавателю латинского языка — Аппельроту) первые попытки переводить Энеиду, он хвалил их, конечно, больше, чем они заслуживали». «Мною готовится новый перевод Энеиды гекзаметрами...» — писал Брюсов в дневнике позднее в том же 1892 году.

В предисловии редактора (Н. Ф. Дератани) к переводу «Энеиды» в издании «Academia» указаны задачи, какие ставил перед

собою Брюсов-переводчик: «...Брюсов, в отличие от предшествующих переводчиков, поставил себе очень ответственную и трудную задачу — выразить в русском стихотворном переводе всю звукопись, всю эвфонию стиха Вергилия, в чем главным образом проявляется художественность поэмы. Этой трудной задачей, вероятно, и объясняется медленность работ Брюсова. И пусть некоторые стихи, наряду с мастерски выработанными, вышли несколько шероховатыми,— античный гекзаметр вообще по своему ритму и размеру как-то тяжеловат в русской передаче, — тем не менее по тщательности передачи всех фонетических особенностей стиха Вергилия перевод Брюсова по своей новой установке представляет исключительное явление. Может быть, некоторым читателям покажется слишком необычной передача собственных имен в переводе Брюсова: Рома вместо Рим, Картагена вместо Карфаген, Йов вместо Юпитер, Керера вместо Церера и др., но они все точно передают оригинал (в частности, латинское С в эпоху Вергилия не только в некультурной массе, но и в образованных кругах во всех положениях произносилось как К)».

Для понимания технической стороны перевода Брюсова необходимо добавить к этому собственные высказывания Брюсова, касающиеся технической стороны стиха Вергилия в подлиннике «Энеиды».

«Техника стиха в «Энеиде» доведена до высшего совершенства. Техническое мастерство Вергилия более всего сказывается в расположении слов и в звуковой стороне стиха. Слова в стихах «Энеиды» расставлены не в обычном, требуемом грамматикой порядке, но так, чтобы каждое из них производило наибольшее впечатление. Так, например, слова, связанные между собою, часто ставятся на концах полустиший или в начале и конце стиха; слова, особенно значащие, выдвигаются в начало или в самый конец фразы и т. п. Звуки слов всегда соответствуют выражаемым идеям». Все эти особенности языка Вергилия Брюсов и передает в своем переводе.

Стр. 6. *«Энеида»*.— Книга вторая (1—249). «Памятники мировой литературы» — Вергилий. «Энеида». «Academia», 1933.

Объяснение собственных имен, как и краткое содержание отрывка, взятого из Второй книги «Энеиды», заимствованы из «Примечаний к Энеиде» в издании «Academia», 1933. Собственные имена даны в порядке упоминания их в тексте отрывка.

Эней — троянец, главный герой «Энеиды». Данаи — греки, называвшиеся так по их предку Данаю. Мирмидоняне — жители Фессалии, выступавшие под Троей под предводительством Ахилла. Долопы — народ, живший в Фессалии, в северной

Греции. Уликс (Улисс) — или Одиссей — греческий герой в троянскую войну. Троя — главный город в Троаде, в Малой Азии, разрушенный греками в легендарную троянскую войну. Паллада — Афина, богиня мудрости. Тенед — остров близ троянского берега Малой Азии; на нем был храм Аполлона. Приам — троянский царь. Микены — греческий город в Арголиде (Пелопоннесе), столица царства Агамемнона. Тевкры — другое название троян от их первого царя Тевкра. Дорийцы (доряне) — жители Спарты. Ахилл — главный греческий герой в походе греков под Трою, убивший троянца Гектора. Минерва — греч. Афина. По понту — по морю. Лаокоон — жрец бога Нептуна. В Риме в 1506 г. была найдена мраморная «группа Лаокоона» (находится теперь в Ватиканском музее в Риме). Лессинг (немецкий писатель-критик) описывает эту группу в своем исследовании «Лаокоон», сравнивая детали изображения у ваятеля и у поэта Вергилия. Ахивы — или ахейцы, жители греческой области Ахеи и вообще греки. Дардан — отдаленный мифический родоначальник дома Энея, других троянских героев и вообще троян. Дарданский — троянский. Фриги — или фригийцы, жители Фригии в Малой Азии, отличавшиеся своей изнеженностью. Синон — пленный грек, который своей хитрой речью обманул троян и предал Трою в руки греков. Фортуна — богиня судьбы. Бел — египетский царь, отец карфагенской царицы Дидоны. Паламед — сын Евбейского царя Навплия, участник троянской войны, был ложно обвинен Улиссом (Одиссеем) в измене и побит камнями. Пеласги (Пелазги) — древнейшие жители Греции, позднее называвшиеся греками. Арги (Аргос) — главный город в греческой области Арголиде. Калхант — греческий жрец и прорицатель в троянскую войну. Ифак — происходящий с острова Ифаки, или Итаки, т. е. греческий герой — Одиссей. Атрид — сын Атрея. Агамемнон — царь спартанского города Микен в Пелопоннесе, предводитель греческих войск в троянском походе. Атриды — сыновья Атрея: Агамемнон и Менелай — герои троянского похода. Феб — светлый, блестящий, название бога Аполлона, как бога Солнца. Илийский — Илионский, от Илиона, другого названия города Трои. Граи (Грайи) — греки. Тидит — сын Тидея. Диомед — греческий герой из города Аргоса. После разрушения Трои он прибыл в Италию, где основал несколько городов. Тритония (Тритонида) — дочь Тритона, богиня Минерва — Паллада. Пергам — другое названье города Трои. Асия — Азия. Пелопейский — от Пелопса, сына Тантала, прибывшего в Пелопоннес из Малой Азии. Нептун — главный морской бог, представлявшийся со своим атрибутом — трезубцем.

ПЕНТАДИЙ

Пентадий — среди поэтов, намеченных Брюсовым для сборника стихов «Золотой Рим» («Очерки римской литературной жизни IV в. н. э.»), был упомянут и Пентадий. В рукописных материалах для этого сборника есть указания на то, что Брюсов предполагал дать не только стихи, но также и биографии этих поэтов. Однако, кроме очерка «Великий ритор» — жизнь и сочинения Д. М. Авсония, и кратких заметок о Луцилии,— Брюсов других биографий не написал. Объяснение этому в отношении Пентадия мы находим в статье «Пентадий — страница из истории римской поэзии», где Брюсов пишет: «О личности Пентадия мы не знаем ничего определенного. Ни один сколько-нибудь достоверный источник не сообщает нам, кем был в жизни и в какие именно годы работал этот поэт».

Переводы из Пентадия с указанной выше статьею были напечатаны в журнале «Русская мысль», кн. 1, М. 1910, стр. 206—214.

Стр. 14. *О приближении весны.*— Зефир — легкий ветерок. «Филомела — дочь афинского царя Пандиона. Филомела названа Пентадием «преступной матерью» потому, что, по мифу, убила и подала в пищу Терею Ития, своего сына (по другим — своего племянника)» (примеч. Брюсова).

Нарцисс. — Дриады — богини, покровительницы деревьев (*греч. миф*). В данном стихотворении Пентадий называет дриадой Эхо, которая была влюблена в Нарцисса.

По поводу этого стихотворения Брюсов писал: «Поэт изображает Нарцисса залюбовавшимся своим отражением в ясном зеркале потока. Он (Нарцисс — сын Потока) — неподвижен, он замер, он притих, он влюблен, он зовет... «ЭХОические стихи», повторяя уже сказанные слова, дают как бы впечатление этого отражения в воде...:

Видит себя самого, отца увидеть мечтая,
В ясном, зеркальном ручье *видит себя самого...*»

Стр. 15. *Могила Ацида.*— Ацид — река в Сицилии, у подножия Этны, названная, по мифу, в память сына Фавна, любовника Галатеи, убитого Циклопом. «Caerula vita», может быть, «темная», «незримая» жизнь» (прим. Брюсова).

«*Эпитафия Вергилию.* — В этом стихотворении поэт намекает на три главных произведения Вергилия — «Буколики», «Георгики» и «Энеиду».

ДЕЦИМ МАГН АВСОНИЙ

Децим Магн Авсоний — римский поэт и ритор, родом галл. Поэтическое наследие Авсония составляют эпиграммы, воспоминания, характеристики городов и императоров и поэмы «Мозелла» (описание путешествия по реке Мозель) и «Эфемерида» (о придворных нравах). Несмотря на то, что Авсоний был христианином, поэзия его пронизана мотивами античной мифологии. Брюсов посвятил жизни и творчеству Авсония большой очерк «Великий ритор» («Русская мысль», 1911, № 3), в котором пишет: «Своей риторикой, своими всечасными мифологическими сравнениями Авсоний всецело принадлежит античной древности. Своими чувствами, кругом своих «настроений» он уже новый человек, первый поэт французской нации». Шедевром Авсония Брюсов признает поэму «Мозелла». «При некотором многословии, — пишет он, — это, действительно, вещь незаурядная, имеющая свои права на определенное место в пантеоне мировой литературы. *Красота природы в ней, едва ли не впервые в Европе, обрела свой голос*».

Резюмируя свой разбор Авсония, как поэта, Брюсов писал: «Напитанный всеми элементами своего века, страдающий всеми его недугами, разделяющий все его худшие литературные предрассудки, Авсоний иногда достигал той высоты искусства, где исчезает различие веков и народов, языков и литературных школ и остается одно: истинное художественное творчество».

Стр. 16. *Лаиса, посвящающая зеркало Венере.*—«Русская мысль», 1911, № 3. Венера — богиня красоты и любви.

К своей жене.— Там же. Нестор — царь Пилоса, участник троянского похода. После взятия Трои, он счастливо возвратился в Пилос, где дожил до глубокой старости. Имя «Нестор» стало нарицательным, как пример долголетия. Дейфоба — жрица Аполлона и Артемиды, прожила до 700 лет, и ее имя стало нарицательным для обозначения долголетия женщин *(греч. миф.)*.

К Галле, уже стареющей девушке. Там же.

Стр. 17. *Рождение роз.* — Там же. Аврора (у греков Эос) — богиня зари. Пестум — древний греческий город; со времени колонизации потерял свое значение и, в позднейшие годы, стал известен только розами, в обилии покрывавшими все его окрестности. Киприда — одно из названий Афродиты, богиня любви.

ДАНТЕ

Данте Алигиери — великий итальянский поэт, «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени».

«Божественная Комедия»,— писал Брюсов, приступая к «Опыту нового перевода» первой песни Дантова «Ада»,— прежде всего,— создание великого художника. На ней, разумеется, лежит отпечаток своего времени: иное для нас, действительно, «устарело», многое непонятно без комментария, некоторые приемы поэта — нам чужды. Но гений Данте торжествует над временным и, преодолев условности своего века, дает в терцинах «Комедии» то вечно-прекрасное, чтó мы именуем поэзией».

В переводе «Божественной Комедии» Брюсов, по его словам, ставил перед собою следующие задачи, являющиеся основными принципами перевода: 1) сохранить поэзию подлинника, 2) воссоздать стиль Данте, 3) избегать дополнений, удерживать все выражения, ради стиха допускать лишь перефразировку, 4) соблюдать звукопись Данте.

Считая свои переводы еще далеко не совершенными, несмотря, как мы знаем, на всегда очень добросовестную, тщательную и вдумчивую их обработку, Брюсов долгое время уклонялся от опубликования их.

Стр. 19. *Божественная Комедия.* «Ад».— Песнь первая — печатается впервые. Из примечаний Брюсова: «П е р в а я п е с н ь «Ада» полна символов, аллегорий и намеков на современные Данте события. Почти все образы могут иметь троякое толкование: п е р в о е — буквальное, описание приключений поэта в «глухом лесу» и на склоне «холма»; в т о р о е — символическое; все эти картины являются символами душевных переживаний поэта: «лес» — греховная жизнь, «холм» — выход из нее, «пантера» — сладострастие, «лев» — гордость, «волчица»—стяжательность и т. п.; т р е т ь е— аллегорическое, как намеки на политические события: блуждание поэта в глухом лесу — его изгнание из Флоренции, «пантера» — сама Флоренция, «лев» — Карл VIII, «волчица» — Рим, «пес» — чаемый государь и т. п.».

Стих 1-й: «Полдороги странствия земного» — возраст 35 лет, когда Данте приступил к созданию «Комедии». Стих 2-й: «Лес густой» — символ заблуждений, страстей, пороков. Стих 62-й: «Некто» — Вергилий. Стих 67-й и следующие: Вергилий родился в 70 г. до н. э., пережил в юности гибель Юлия Цезаря (44 г.) и большую часть

жизни прожил в годы правления Августа. Стих 73-й: «Благочестивый Анхисов сын» — «pius Aeneas», герой «Энеиды». Стих 73-й и следующие: содержание стихов вполне соответствует фактам из жизни Данте, который внимательно изучал Вергилия и подражал его слогу в своих сочинениях. Стих 89-й: «Мудрец прославленный» — Вергилий, в Средние века почитался магом и чародеем. Стих 105-й: От Фельтро (город) к Фельтро (гора) — пространство Кампаньи, т. е. владения Рима (несколько больше). Стихи 107—108-й: Камилла, Турн, Эвриал и Нис — герои «Энеиды» Вергилия. Стих 115-й: «Стонов обитель» — Ад. Стих 122-й: «Душа придет достойней, чем моя» — Беатриче, которая поведет Данте по небесам рая: Вергилий, как язычник, не мог вести туда Данте.

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

Франческо Петрарка — итальянский поэт, мыслитель и ученый, знаток античной древности, первый гуманист эпохи Возрождения. Как поэт Петрарка прославился «Canzoniere» — «Книгой песен» — собранием стихов, главным образом сонетов, написанных в честь любимой женщины, скрытой им под именем Лауры. Возвышенное чувство любви Петрарки к Лауре лишено грубой чувственности. Чеканные по форме сонеты Петрарки сделали его родоначальником новой европейской лирики.

Стр. 24. *Сонет.*— Печатается впервые.

ПОНС-ДЕНИ ЛЕБРЕН

Лебрен (Понс-Дени Экушар) — французский поэт; особенной известностью пользовались его оды, за которые он был прозван «французским Пиндаром». Беспринципность его взглядов выразилась сперва в воспевании монархии Людовика XVI, после казни короля — в прославлении революции, а затем и режима Наполеона.

Стр. 25. *Ода.*— Фр. лир. XVIII в. 1914. А н а к р е о н (правильнее Анакреонт) (570—478 гг. до н. э.) — выдающийся греческий поэт-лирик, воспевавший в своих одах весну, радости жизни, любовь, вино. Г р а ц и и — богини — олицетворение всего прекрасного и радостного в природе и человеческой жизни *(греч. миф)*. П и н д а р (521—441 гг. до н. э.) — греческий лирический поэт, уроженец Беотии, почему и прозван Беотийским. Является совершеннейшим представителем лирической хоровой поэзии греков. О л и м п и й с к и й п р а з д н и к — олимпийские игры, происходившие в Олимпии, откуда праздник и получил свое название.

С о ф о к л (497— или 495—406 гг. до н. э.) — один из трех создателей (Эсхил, Эврипид) греческой трагедии. М е л ь п о м е н а — одна из девяти муз (покровительниц изящных искусств), муза трагедии *(греч. миф.)*. П и н д — название горного хребта в Греции. Г о р а ц и й (65—8 гг. до н. э.) — знаменитый римский поэт Августова века. Т и б у л л — римский поэт жил в I в. до н. э., умер молодым человеком, вероятно — в 19 г. до н. э. Между прочим, в своих элегических стихах он часто высказывает горькие жалобы на войну, шлет проклятия губительному оружию. Т и р т е й — афинский элегический поэт, певец военной доблести спартанцев. К а т у л л (87—57 г. до н. э.) — знаменитый римский поэт. А в р о р а — см. примеч. на стр. 569-й к стихотв. «Рождение роз». Т и ф о н — чудовище, обладающее невероятной силой рук и ног, олицетворение огненных сил Земли и ее испарений. Однако в борьбе с Зевсом, царем всей природы, Тифон был низвергнут им в темную бездну, в Тартар *(греч. миф.)*.

ЖАН-ФРАНСУА ДЮСИ

Жан-Франсуа Дюси — французский поэт и драматург, известный своими вольными переделками Шекспира для французской сцены. Лирика его отличалась выспренностью и литературными штампами.

Стр. 27. *Мир.*— Фр. лир. XVIII в. 1914. Стих 8-й исправлен по рукописи (печатался ранее: «Когда заслышу я сирен...»). Ц и т е р а — один из островов Архипелага, где был воздвигнут храм в честь Венеры, богини любви. На языке поэтов — это остров уединения влюбленных. С и р е н а — прибор для подачи с корабля звуковых сигналов. З о и л — нарицательное имя завистливого, язвительного и мелочного критика. П а р к и — богини, олицетворяющие жизненную судьбу от рождения до смерти. Х а р о н — по народным верованиям греков — переправлял в лодке через реку Ахерон тени умерших в подземное царство. П а к т о л — река в Лидии, в древности изобиловавшая золотым песком. Л е т а — река забвения, в переносном значении — забвение *(греч. миф)*. К о ц и т — река плача и стенаний *(греч. миф.)*. Г е б а — богиня юности *(греч. миф.)*. Н е к т а р — напиток богов, дающий людям бессмертие *(греч. миф.)*. В а к х — бог вина и веселья *(греч. миф.)*. Х и м е р а — чудовище, с головой и шеей льва, туловищем козы и хвостом дракона, изрыгавшее из пасти огонь *(греч. миф.)*. В переносном смысле имеет значение фантазии, игры воображения, несбыточной мечты. Р о к — судьба. П л у т о н — бог подземного царства *(греч. миф.)*.

НИКОЛА-ЖЕРМЕН ЛЕОНАР

Никола-Жермен Леонар — французский поэт, автор идиллий, доставивших ему известность.

Стр. 28. *Нескромный вопрос.* Фр. лир. XVIII в. 1914.

АНДРЭ ШЕНЬЕ

Андрэ Шенье — французский поэт. В противоположность современным ему поэтам революционного классицизма, тяготевшим к римским образцам, исполненным высокой гражданственности, он создавал свои эклоги, буколики и идиллии, вдохновляясь древнегреческой поэзией. Шенье был казнен, как участник контрреволюционного заговора. В годы Реставрации представители молодой романтической школы обратились к поэтическому наследию Шенье, в значительной части неизданному, и создали поэту посмертную славу. Брюсов в кратком очерке о Шенье писал, что «романтики, первые борцы за индивидуализм в поэзии, услышали веянье истинного чувства в стихах А. Шенье и приветствовали в нем первого лирика после эпохи условных и жеманных поэтов XVIII века. Весьма характерным является взгляд самого Шенье на существо и форму его поэзии, выраженный в стихе одной из его элегий:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques!
(Вложим новые мысли в античные формы стиха!)

Стр. 29. *Юная тарентинка.*— Пантеон. 1909. Альциона — античное название чайки. Чайки были посвящены Венере — Афродите, как родившейся из пены моря («богине милые»). Нард — разнообразные благовонные растения, частое упоминание о которых находим у древних писателей. Тефия — дочь Нерея, бога водяной стихии (моря) *(греч. миф.)*. Нереиды — дочери Нерея — живут спокойно в недрах моря, а в зной и лунные ночи выходят на берег, где с нимфами суши поют песни и водят веселые хороводы *(греч. миф.)*. Нимфы — девушки, живущие на лоне природы и олицетворяющие живые стихийные силы — журчанье ручья, рост деревьев.

Стр. 30. *Гомер.* — Там же. Бог Клароса — Феб — Аполлон (Сминфей), бог искусств (и солнца). Древние представляли Гомера, предполагаемого автора «Илиады» и «Одиссеи», слепым стариком певцом (сказителем), бродившим с лирою по селениям. Молоссы — сторожевые собаки. К стихам 39—42— намек на

античные мифы. Поэт Фамира вызвал на состязание в пении муз и был ослеплен ими; Эдип — излюбленный герой греческих народных сказаний и трагедий; по роковому стечению обстоятельств, убил отца и женился на матери, узнав о чем, сам ослепил себя. Эринии (фурии) — богини отмщения.

АНТУАН АРНО

Антуан-Венсен Арно — французский драматург, более известный как баснописец и поэт. Одно из его стихотворений — «Листок» — переведено на все европейские языки. На русский язык оно переведено В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным и Д. В. Давыдовым.

Брюсов дает следующую характеристику поэзии Арно: «Убежденный сторонник старой («лжеклассической») школы, враг романтических новшеств, Арно был автором «сказочек довольно скучных» и вялых песенок, но однажды как бы обмолвился действительно прекрасным, безупречным стихотворением («Листок»). Впрочем, современники высоко ценили Арно, как автора исторических драм, написанных строго по правилам Буало» (ПСС, XXI, стр. 238).

Стр. 32. *Листок.*— ПСС, XXI.

Майский жук. — Там же. Август— основатель империи в древнем Риме.

ШАРЛЬ-ЮБЕР МИЛЬВУА

Шарль-Юбер Мильвуа — французский поэт. Элегии его оказали значительное влияние на развитие европейской лирики. Брюсов, давая характеристику Мильвуа, писал: «Грустный лиризм, проникающий поэзию Мильвуа, решительно отличает ее от беспечных и часто безличных стихотворений Парни, Дора, Дюси, Леонара и др. В стихах Мильвуа на античные темы есть влияние Шенье (поэмы которого, в ту пору еще не изданные, распространялись в списках). В поэмах Мильвуа на темы средневековья уже дышит настроение романтическое. Ранняя смерть помешала Мильвуа развить свое дарование: он умер, когда заря романтизма едва занималась над Францией» (ПСС, XXI, стр. 23).

Стр. 33. *Последние минуты Вергилия.*— ПСС, XXI. Там же примечания Брюсова: «1) Вергилий Марон — величайший из римских поэтов-эпиков, автор эпопеи «Энеида». Стихотворение — изложение античного предания, безусловно недостоверного, но ярко рисующего отношение древнего мира к Вергилию. 2) Верги-

лий умер около Неаполя во время путешествия, которое он предпринял с целью усовершенствовать свою поэму. 3) Август считал себя не только покровителем, но и другом Вергилия. 4) Вергилий родился в Мантуе. «Мантуя, увы! слишком близкая к несчастной Кремоне» — стих самого Вергилия (намек на исторические события). 5) Гораций, Овидий Назон, Тибулл, Галл — римские поэты, современники Вергилия. 6) Плутон — бог подземного царства мертвых. 7) Пиерида — муза».

ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ

Пьер-Жан Беранже — знаменитый французский поэт-песенник. Певец революционной французской бедноты, он приобрел известность сатирой на Наполеона I «Король Иветó» (1813). Позднее создал множество песен-памфлетов, направленных против реставрированной династии Бурбонов, католической церкви и финансовой буржуазии, а после революции 1830 г.— против Июльской монархии. Реалистическая поэзия Беранже продолжала традиции куплетной песни-импровизации парижской улицы. Но Беранже обогатил этот веселый жанр новой социально-политической тематикой. За свои песни Беранже был в 1821 и 1828 гг. подвергнут тюремному заключению. Вся демократическая Франция распевала песни поэта-республиканца — «бессмертного Беранже» (К. Маркс). Русская революционно-демократическая критика (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) высоко оценила политические сатиры Беранже.

Стр. 35. *Король Иветó.*— Печатается впервые.
Стр. 37. *Старый бродяга.*— Печатается впервые.

ВИКТОР ГЮГО

Виктор Гюго — великий французский писатель — поэт, романист, драматург и политический деятель. Брюсов, в примечаниях к своим переводам лирических стихотворений Гюго определяя его как «одну из замечательнейших фигур литературы XIX века», писал: «В течение долгих лет Виктор Гюго стоял во главе передового литературного движения во Франции, он вызвал своими драмами к новой жизни французский театр, он пересоздал французский стих, открыв в нем богатства и возможности, до него никем не подозреваемые, он воскресил в стихах политическую сатиру, он заставил всю Европу читать его романы, он попытался, в своих последних произведениях, захватить в пределы поэзии все области

духовной жизни человека: политику, историю, науку, философию, религию... Великое мастерство формы, неисчерпаемое богатство фантазии, яркость и отчетливость образов, чисто латинская трезвость и ясность мысли, — вот неоспоримые достоинства поэзии В. Гюго» (ПСС, XXI, стр. 245).

Стр. 39. «*Наш век двухлетним был; сменялась Римом Спарта*».— Избр. 1936. Из книги стихов В. Гюго «Осенние листья» («Feuilles d'automne»), 1831 г., с эпиграфом, который Брюсов сохранил и в рукописи своего перевода: «Data fata secutus...» — Devis de Saint-Jones. («Подчиняясь данной судьбе...»—Девиз Сен-Жона). По рукописи внесена поправка в стих 11-й (в Избр. 1936— напечатано: «Для шейки тоненькой...»). Безансон — город в южной Франции. Лотарингия—провинция в северо-восточной Франции. Бретань— полуостров в западной Франции.

Стр. 41. *Писано в 1853 году.*— Пантеон. 1909. Из книги стихов В. Гюго «Возмездие» («Les châtiments»). В подготовленном Брюсовым новом издании переводов французских лириков к заглавию стихотворения дано примечание: «2 декабря 1825 г. Наполеон III произвел государственный переворот, превративший во Франции вторую республику во вторую империю».

Стр. 42. *Ко дню возвращения во Францию в 1871 году после восемнадцатилетнего изгнания.* — Избр. 1936, где стих 19-й напечатан: «Извне горит нам тигр». Исправлено по рукописи. Стихотворение относится к 1870 г. и отражает глубокое переживание поэта, после двадцатилетнего изгнания возвратившегося во Францию, в пределы которой вторглась тогда прусская армия. В битве при Аустерлице в 1805 г. Наполеон I одержал победу над соединенной русско-австрийской армией. При Ватерлоо в 1815 г. армия Наполеона была разбита союзными войсками. Тир — город в Финикии. Лютеция — древнее, римское, название Парижа. Содом и Гоморра — города в Палестине. По библейской истории, причиной гибели Содома и Гоморры был чудовищный разврат их населения. Отсюда — нарицательное понятие порочности. Атилла — предводитель гуннов.

Стр. 44. *Писано в изгнании.*— Пантеон. 1909. Из книги стихов В. Гюго «Легенда веков» («La légende des siècles»). Во время переворота Гюго был членом законодательного собрания и, став ярым противником Луи-Наполеона, принял участие в объявлении его «вне закона»; сражался как защитник республики на баррикадах, с трудом спасся бегством в Бельгию и, изгнанный оттуда, поселился на острове Джерси (Jersey), где и написал это стихотворение. Стих 15-й печатается по изданию Пантеон. 1909. В подготовленном Брю-

совым новом издании «Французские лирики» сделаны примечания: «1) Иксион, по мифам, мучился в аду на особом колесе (за оскорбление Юноны); 2) Атрей, в мифах, был известен своими чудовищными преступлениями».

Стр. 45. *Oceano nox.*— ПСС, XXI. Из книги стихов В. Гюго «Лучи и тени» («Les rayons et les ombres»). В подготовленном новом издании к заглавию дано примечание: «(Встает) с океана — ночь. Окончание одного стиха в «Энеиде» Вергилия». Печатается по тексту издания ПСС, XXI, сверенному с рукописью, так как в издании Избр. 1936 в стихе 11-м напечатано: «Но каждая волна неслась с добычей странной...», а в стихе 37-м: «Когда и у нее закроет смерть ресницы...» Оба эти стиха не соответствуют брюсовскому тексту.

Стр. 46. *Мотылек и роза.*— Пантеон. 1909.

Стр. 47. *Блаженство свыше меры.*— Избр. 1936.

Стр. 48. *Инструменты.* — Там же; напечатано без заглавия. Восстановлено по рукописи заглавие и исправлен 2-й стих, который в Избр. 1936 напечатан: «Люблю в ночном лесу и рога зов случайный...» На листке рукописи этого перевода Брюсов тогда же, в 1919 году, внизу приписал: «Критика высоко ценит стихи такого жанра у Бодлэра («Соответствия»), у парнасцев; не мало таких стихотворений у нашего Бальмонта, написанных уже в XX в. Оказывается, этот жанр создан еще В.Гюго, в 50-х годах прошлого столетия,— причем великий поэт даже не опубликовал своего стихотворения, но оставил его в своих бумагах, так что оно появилось в свет лишь по его смерти».

«Не знаю, почему б мне делать что другое...»— Там же. Из книги стихов В. Гюго «Вся лира» («Toute la lyre»). Два первых стиха восстановлены по исправленной рукописи.

Наступление ночи.— ПСС, XXI. Из книги стихов «Вся лира».

Стр. 49. *Мишелю Нею.*— Избр. 1936. Из книги стихов «Вся лира». 5-й стих восстановлен по рукописи; в Избр. 1936 напечатано: «На ваших детских лбах лежит тяжелой лавой...»

ЖЕРАР ДЕ НЕРВАЛЬ

Жерар де Нерваль (псевдоним Жерара Лабрюни)— французский поэт-романтик. Культ «искусства для искусства», фантастика, мистика— основные черты творчества Нерваля, являющегося предшественником французских символистов.

Стр. 50. *Эпитафия самому себе.*— ПСС, XXI.

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ

Альфред де Мюссе — французский поэт-романтик, автор лирических стихотворений, поэм, комедий, романа «Исповедь сына века». Принадлежа к старинному дворянству, Мюссе болезненно переживал упадок своего класса. Относясь враждебно к успехам буржуазии, он, однако, становится певцом Июльской монархии. Разочарование, пресыщенность, уход в эстетизм и эротику, культ прошлого характеризуют творчество Мюссе. Ирония и скептицизм сочетаются в его поэзии с большой эмоциональной насыщенностью и высоким мастерством.

Стр. 51. *Умершей.*— ПСС, XXI. Примеч. Брюсова: «Ночь — знаменитая статуя Микель-Анджело».

Стр. 52. «*Слабому сердцу посмел я сказать...*»— Там же.

«*Когда в тоске немых страданий...*» — Там же. Перевод сделан Брюсовым в 1900 г.; в ряду других стихов вписан его рукою в маленькую клеенчатую тетрадь, носящую общее наименование «Мои стихи» и помеченную номером 13-м, где в первом стихе перевода «в тоске» (немых страданий) исправлено на «в часы». Стихотворение впервые опубликовано в московской газете «Русский листок» 10 марта 1902 г. Брюсов очень рано интересовался поэзией Мюссе; в тетради № 6—7, такого же типа, как указано выше, под тем же общим названием «Мои стихи», имеется перевод другого стихотворения Мюссе, сделанный Брюсовым 27 июня 1896 г. в Пятигорске и до сих пор нигде не опубликованный. Текст этого перевода приводим здесь, так как весьма интересно, что содержание этого стихотворения из Мюссе перекликается с оригинальным стихотворением Брюсова «Краски», написанным в 1898 г. и впервые опубликованным в 1913 г. во 2-м томе ПСС, стр. 221.

ИЗ АЛЬФРЕДА ДЕ МЮССЕ

Я помню,— в дни юности ранней,
Отдавшись муке мечтаний,
Я смотрел на темнеющий сад;
И ребенок с задумчивым взглядом
Подошел и сел со мной рядом,
На меня похожий, как брат.

В своей блестящей одежде
Он был подобен надежде,
Приник ко мне на плечо;
Всю ночь мы рядом сидели,
И радостно звезды горели,
И воздух дышал горячо.

Я помню,— сбившись с дороги,
Отрок несмелый, в тревоге,
Я хотел вернуться назад,
Но кто-то с задумчивым взглядом
Подошел и стал со мной рядом,
На меня похожий, как брат.

В своей красивой одежде
Он был подобен надежде,
И ко мне склонился на грудь,
Он лиру мне подал с улыбкой,—
Увенчал гирляндою гибкой,
Указал назначенный путь.

Я помню,— в годы желаний
Провожал я потоком рыданий
Одну из первых утрат,—
И кто-то с задумчивым взглядом
Подошел и сел со мной рядом,
На меня похожий, как брат.

В своей печальной одежде
Меня призывал он к надежде,
Рукой указал в небеса,—
Он скрылся, как тень неземная,
И меня обожгла, упадая,
Его огневая слеза.

Я помню,— в дни вакханалий,
На пиру, где песни звучали,
Приветствуя гимном разврат,—
Кто-то с задумчивым взглядом
Подошел и сел со мной рядом,
На меня похожий, как брат.

В траурно-черной одежде
Он чужд казался надежде,
И взор его мрачно сверкал,
Бокал протянул он с приветом...
Дрожа, поспешил я ответом,—
И разбился мой светлый бокал.

Я помню... измученный думой,
Над пучиной стоял я, угрюмый,
И с жизнью расстаться был рад,—
Но кто-то с задумчивым взглядом
Подошел и стал со мной рядом,
На меня похожий, как брат.

Он был в печальной одежде,
Но взор говорил о надежде,
Ко мне припал он на грудь...

И там, на проклятом месте,
Мы долго плакали вместе,
И вернулся я — на свой путь.

И всегда, если в жизни унылой
Утомленно падают силы
И страдания слишком язвят,—
Кто-то с задумчивым взглядом,
Подойдя, становится рядом,
На вас похожий, как брат.

Он бывает в различной одежде,
Но всегда говорит о надежде
И зовет неизменно вперед,—
И счастлив, кто его встретит,
На зов его смело ответит
И за ним покорно пойдет.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

Теофиль Готье — французский поэт, романист, критик. Пропагандировал реакционную теорию «искусства для искусства». В первый период своего творчества примыкал к романтикам, отойдя от которых, примкнул к парнасцам. К этому периоду относится лучший сборник стихов Готье «Эмали и камеи» (1852); стихи, вошедшие в него, пластичны и чеканны по форме. «Т. Готье,— писал Брюсов,— сравнивал поэта с ювелиром, звал гранить слова, как алмазы, советовал поэтам читать внимательно словари. Сам он в словесном искусстве достиг великого совершенства и не знал соперников в богатстве своего запаса слов, в мастерстве построения строфы, в умении извлекать эффекты из неожиданных выражений и рифм. Стихи Т. Готье — ряд внимательно обдуманных и великолепно сделанных строф, из которых ярко и выпукло встает перед читателем ряд образов и картин, большею частью немых и неподвижных. В юности Т. Готье со страстью изучал живопись и в стихах остался живописцем» (ПСС, XXI, стр. 251).

Стр. 54. *Кармен.*— ПСС, XXI.

Стр. 55. *Гиппопотам.*— Там же. Ява — самый малый остров Малайского архипелага. Боа — огромные змеи (длиною до шести метров и более) из семейства удавовых. Ассагай — дротик. Сипай — солдат индийских полков.

Первая улыбка весны.— Там же.

Стр. 56. *Искусство.*— Там же. Каррарская глыба — знаменитый каррарский мрамор, добываемый в Италии, в предместьи города Каррары в мраморных горах Апуанских Апеннин; ценнейший материал для скульпторов и зодчих. Парос — остров

в Греции, почва которого состоит из пластов мрамора и гнейса (гранита). Сиракузы — в данном стихотворении упоминаются как обобщенное представление о городе с высокой культурой античного искусства. Феб — см. примеч. на стр. 573-й к стихотв. «Гомер». Сирены — морские музы; представлялись в образе крылатых дев или женщин с рыбьим хвостом. Чарующими песнями заманивают плывущих мимо путников и губят их вместе с кораблями в морской пучине *(греч. миф.)*.

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ

Шарль-Мари Рене Леконт де Лиль — французский поэт. В 40-х гг. был увлечен идеями утопического социализма. После поражения революции 1848 г. и торжества чуждой ему буржуазии обратился в своем творчестве к отдаленным эпохам, прежде всего к античному миру. Один из вождей парнасцев, Леконт де Лиль, следуя реакционной теории «искусства для искусства», противопоставлял субъективно эмоциональной поэзии романтиков требование объективной беспристрастности. Изысканная поэзия Леконта де Лиля, отличающаяся разработанной ритмикой и пластическим совершенством, привлекала внимание Брюсова-переводчика.

Стр. 59. *Слоны.*— ПСС, XXI.

ШАРЛЬ БОДЛЭР

Шарль Бодлэр — французский поэт, которого символисты и декаденты признавали своим родоначальником. Отвращение к пошлости буржуазной действительности привело Бодлэра к культу индивидуализма, к любованию картинами порока больших городов. В революции 1848 г. он оценил главным образом пафос разрушения. Книга стихов Бодлэра «Цветы зла» (1857), отличающаяся замечательным мастерством стиха, вызвала судебное преследование за попрание общественной морали. Искусство Бодлэра, ознаменовавшее начало кризиса буржуазной поэзии, всеми своими упадочническими чертами было сродни русским символистам, в частности в то время и Брюсову, писавшему о Бодлэре: «Романтик по восприятию, парнасец по стилю, реалист по приемам творчества, он не принадлежал ни к какой школе, но создал свою» (ПСС, XXI, стр. 253). Близок был Брюсову и урбанизм — городские мотивы — Бодлэра, которого он называл одним из первых создателей поэзии современного города.

В 1896—1900 гг. Брюсовым было переведено много стихов Бодлэра, оставшихся неопубликованными.

Стр. 61. *Красота.*— Пантеон. 1909.

Непокорный.— Там же.

Стр. 62. *Вечерние сумерки.*— Там же.

Стр. 63. *Авель и Каин.*— Там же. Каин и Авель — в библейской истории—сыновья Адама и Евы. Авель был пастухом, его старший брат Каин — земледельцем. Из зависти за то, что жертвоприношение Авеля было принято богом более благосклонно, нежели жертва Каина, Каин убил своего брата. Всесожжение — жертвоприношение.

ПОЛЬ ВЕРЛЭН

Поль Верлэн — французский поэт-декадент, один из зачинателей символизма. «Музыки, музыки прежде всего», «не краски, а только оттенки» — таковы основные положения его поэзии. Верлэн — мастер звуковой инструментовки стиха. Болезненно-надломленная индивидуалистическая природа поэзии Верлэна — закономерное явление «конца века», яркое свидетельство назревающего распада буржуазной культуры. Уход от реальной действительности и небрежение социальной проблематикой определили реакционную сущность поэзии Верлэна.

В то время Брюсов, как и другие русские символисты, испытывал сильное воздействие Верлэна, который привлекал его изысканным мастерством стиха, искусством передавать тонкие, едва уловимые настроения. Первые переводы Брюсова из Верлэна относятся к 1894 г. «Я был одним из первых, кто начал переводить Верлэна на русский язык»,— писал Брюсов в предисловии к «Собранию стихов» Верлэна (изд. в 1911 г.), явившихся результатом его семнадцатилетней работы над переводами стихов французского поэта.

Стр. 65. *Резиньяция.*— П. В. 1911. Резиньяция — примирение. Непал — государство в Гималаях. Сарданапал — имя последнего царя Ассирии. Гелиогабал — римский император.

Обет.— Впервые Р. симв., 1, с заглавием: «Сонет из Верлэна». Печатается по переработанному Брюсовым тексту, опубликованному в П. В. 1911.

Стр. 66. *Сентиментальная прогулка.*— П. В. 1911. Нენюфары — водяные лилии с широкими пловучими листьями и крупными белыми и желтыми цветами.

Женщина и кошка.— Там же.

Стр. 77. *«От лампы светлый круг; мерцанье камелька...»* — Там же.

«Целует клавиши прелестная рука...»— П. В. 1911. Публикуется в редакции, переработанной Брюсовым заново. Как пример работы Брюсова над переводом приводим первоначальный его текст:

Целуя клавиши, прелестная рука
По будуару льет неверное мерцанье,
А воздух, дремлющий и полный обаянья,
Но старый и больной, на крыльях мотылька
Плывет растерянно, испуганно слегка,
    Еще храня ее благоуханье.

Баюкая волной нежданной колыбели,
Что мне нашептывал неуловимый миг?
Вы, песни смутные, что от меня хотели?
Что хочешь ты, припев, звучащий еле-еле
И умирающий, как отдаленный крик,
    Перед окном, отворенным в цветник?

Стр. 68. *«То — празднество хлебов, то — светлый праздник хлеба...»* — Там же.

Гостиница.— Там же. «Малек Адель» и «Маги» — популярные лубочные картины.

ЖОРЖ РОДЕНБАХ

Жорж Роденбах — бельгийский поэт, писавший на французском языке. Символист и мистик, воспевавший патриархальную старину Фландрии.

Стр. 69. *Вечер.*— ПСС, XXI.

Болезнь.— Там же.

РЕНЭ ГИЛЬ

Ренэ Гиль (псевдоним Ренэ Гильбера) — французский поэт, теоретик «научной поэзии». См. в этом томе статью Брюсова «Научная поэзия».

Стр. 71 *Жалоба пастушке.*— ПСС, XXI. Стих 14-й исправлен по рукописи.

ЭРНЕСТ РЕЙНО

Эрнест Рейно — французский поэт. В начале своей литературной деятельности выступал как символист; в 90-х гг. примкнул к Романской школе, явившейся «реакцией против тех крайностей, в которые вдавались первые символисты. Отказываясь от произвола в творчестве, романцы звали к суровости античных

образцов, космополитическому духу символизма противопоставляли национальные традиции искусства». Однако впоследствии Рейно отошел и от этой школы, оставшись, как писал Брюсов, «поэтом, подчиняющимся только случайностям вдохновения и не заботящимся ни о каких теориях» (ПСС, XXI, стр. 230, 275).

Стр. 73. *Забытые певцы.*— ПСС, XXI.

Фавн.— Там же. В этом сонете поэт хотел передать горестное раздумье изваянного Фавна, перенесенного с воли из запущенного сада в стены холодного музея искусств.

ФРАНСИС ЖАМ

Франсис Жам — французский поэт-символист, заявлявший: «Форма моих стихов определена моими ощущениями». Идеолог поместного дворянства, консерватор и католик, в своей поэзии он обращался к мотивам гармонического существования человека в природе, идеализируя патриархальные формы усадебного быта. Обновление поэтического языка и тонкая звукопись отличают искусство Жама.

Стр. 75. *Альманах.* — ПСС,XXI. Овен, Телец, Лев, Рыба, Рак — названия отдельных частей солнопутья, в целом именуемого Зодиаком (солнечным поясом) и разделенного на двенадцать частей, как бы на двенадцать «домов», в которых в различное время года пребывает солнце: Овен (март), Телец (апрель), Близнецы (май), Рак, Лев, Дева, Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы.

ЮГ ЛАПЭР

«*Юг Лапэр* — поэт, вышедший из народа... В большей части своих стихов Лапэр изображает пейзажи родной, берришонской земли. Некоторые стихотворения написаны на местном наречии» (Брюсов, ПСС, XXI, стр. 276).

Стр. 76. *Завещание.*— ПСС, XXI, под заглавием «Песенка». Заглавие «Завещание» восстановлено по рукописи. Падуб — вечнозеленые деревья или кустарники, растущие преимущественно на юге Азии и в тропической Америке. Дрок — кустарники или полукустарники, иногда колючие; дикий терновник. Dies irae (День гнева)— начальные слова католического церковного гимна, в похоронном обряде.

ЛЮСИ ДЕЛАРЮ-МАРДРЮС

Люси Деларю-Мардрюс — французская писательница, дочь видного ориенталиста, переводчика сказок «1001 ночи»; известна главным образом как романистка. Стихи Л. Д. Мардрюс исполнены тонкого ощущения природы, подкупают искренностью чувства и всегда закончены по форме.

Стр. 77. *Родной аромат.* — ПСС, XXI.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Эмиль Верхарн — выдающийся бельгийский поэт, писавший на французском языке. Обладал острым чувством современности, многообразие которой глубоко отражено в его творчестве. Один из создателей «Свободного стиха», Верхарн оказал большое влияние на Брюсова. См. помещенную в этом томе статью Брюсова «Данте современности» и примечание к ней.

Стр. 78. *Лондон.*— Эм. В. Скорпион. 1906; стихи 9—10-й восстановлены по исправленной поэтом рукописи. Было:

И набережных мир; ряд фонарей бессонных,
Парк острых веретен, идущих вдоль реки...

Парки — см. примеч. на стр. 572-й к стихотв. «Мир». Стихотворение было помещено в разделе «Видения по пути». В позднейших изданиях помечено: «Из книги «Вечера».

Мятеж.— Эм. В. Скорпион. 1906; стихи 2—3-й восстановлены по рукописи. Было:

Где вольно по улицам рыщет набат,
Мечты, обезумев, летят...

Стр. 79. *Ветер.*— Эм. В. Скорпион. 1906, где стих 8-й читался: «Трубйт над вереском в свой рог...»; в изд. «Всемирная литература —1923» исправлено Брюсовым, так как ударение «трубйт» противоречило «трýбит» в стихе 2-м. Стиха 15-го: «В тупом и тусклом забытьи...» — не было. Стих 18-й читался: «В полях, где сеял снег морозы...» Стиха 47-го: «От стужи зол и пьян отвагой...» — не было; не было и предпоследнего стиха: «По верескам и вдоль дорог...» Как и два предыдущие стихотворения, было помещено в разделе «Виденья по пути»; в последующих изданиях — «Из книги «Призрачные деревни».

Стр. 81. *Дождь.*— Универс. библ. 1915.

Стр. 83. *Кузнец*.— «Журнал для всех», 1905, № 12, а также Эм. В. Скорпион. 1906, где в первой строфе было не 8, а 10 стихов; 8—10-й стихи читались:

Взнося удары над огнем упорным...
Седой кузнец, немой старик,
Своим терпением велик...

Стих. 47-й читался:

И руки рабские, не ждущие награды...

Вместо строфы от 63-го до 74-го стиха — была строфа в 10 стихов:

Кузнец, не веря в договоры,
Давно замолк, давно молчит.
Он — исступленный тот, который
Вернется со щитом иль упадет на щит!
Он гордость, дар мужчины, смело
Зубами сжав, не отдавал назад;
Он может раздробить алмазы всех преград
Одним хотением, не знающим предела,
Способным в глубине веков
Творить законы для миров!

Вместо конечных стихов 131—133-го печаталось:

И их сверканьем озарен —
Седой кузнец, немой старик,
Тот, что молчанием велик.

В настоящем издании текст восстановлен по рукописи.

Стр. 86. *Восстание*.— «Журнал для всех», 1905, № 5, а также Эм. В. Скорпион. 1906, где вместо стихов 75—84-го напечатано:

Свинец разрешает упорные споры;
В небо, пред смертью, вонзаются взоры;
Отблеск пожара на лица их всех
Бросает чудовищный смех...

Вместо двух стихов 111—112-го — один стих:

Кем-то разбиты спокойные стекла икон...

Вместо стиха 126-го — одно слово: «Вперед!» Текст восстановлен по рукописи.

Стр. 90. *Трибун*.— «Журнал для всех», 1905, № 10—11, а также Эм. В. Скорпион. 1906.

Стр. 91. *Золото*. — «Весы», 1909, № 12. Печаталось с параллельным французским текстом и примечанием от редакции: «Поэма Эмиля Верхарна» «L'Or» печатается нами с рукописи, доставленной редакции «Весов» автором. В новом сборнике стихов Эмиля Верхарна «Les Rythmes Souverains», выходящем одновременно

с этим № «Весов», поэма будет помещена в переработанном виде. Перевод сделан с первоначальной редакции (текст на французском языке), печатаемой здесь». Разбивка строф восстановлена нами по первоначальной публикации (журнал «Весы»), что соответствует и напечатанному там французскому тексту стихотворения.

Стр. 94. *Той, кто живет близ меня.*— Универс. библ. 1915.

ГЁТЕ

Иоганн Вольфганг Гёте — великий немецкий национальный поэт.

Над переводом обеих частей «Фауста» Брюсов работал в течение 1919—1920 гг. В 1928 г., уже после смерти Брюсова, впервые была опубликована первая часть «Фауста». Объявляя о выпуске этого перевода, редакция подчеркивала, что для русской литературной культуры явилось большим событием именно то обстоятельство, что за новый перевод великого творения Гёте взялся в свое время Брюсов— прославленный русский поэт. Перевод обеих частей «Фауста» сделан Брюсовым «в пору его совершенной писательской зрелости. В свою работу, исполненную в глубоком сознании ее ответственности, Брюсов вложил любовь к Гёте и «Фаусту» и все то богатство дарований и знаний, какими владел он в эти зрелые годы». Великолепный перевод Брюсова гётевского «Фауста» занял видное место в ряду переводов мировых шедевров. Мелкие погрешности и неточности в нем объясняются исключительно тем, что Брюсов не закончил его полную обработку, и, конечно, их бы не было, если бы перевод печатался при жизни Брюсова.

Стр. 95. *Из первой части «Фауста».* — «Русские и мировые классики». Г ё т е, «Фауст», перевод Валерия Брюсова. Редакция и комментарии А. В. Луначарского и А. Г. Габричевского. Государственное издательство, 1928.

«Н о ч ь»

Стих 1—4-й — перечисление факультетов, на которых учился Фауст; стих 7-й: м а г и с т р, д о к т о р — ученые степени; стих 31-й: «т в о р ч е с к и е з е р н а» — основные элементы в понимании мира; стих 48-й: ц в е т н ы е с т е к л а — всегда применялись в постройках готического стиля; стих 67-й: Н о с т р а д а м — известный предсказатель, современник Фауста. В ремарке после стиха 76-го: з н а к М а к р о к о с м а *(греч.)* — «большой мир»; книга, открывающая причинную связь больших и малых частей мироздания; стих 165-й: Ф а м у л у с *(лат.)*—раб, слуга, прислуж-

ник; здесь: ассистент, помощник профессора из студентов, обслуживающий его и в быту; стих 177-й : фолиант — книги, свиток рукописей большого формата; стих 179-й, стих 231-й: прагматические максимы — нравоучительное послесловие в кукольных комедиях; стих 337-й: фиал — чаша; здесь: пузыречек для хранения яда.

«У городских ворот».

Стих 54-й: пращуры — дальние предки; стих 62-й: порфира — верхняя торжественная одежда царей, мантия, широкий и долгий плащ багряного шелка, подбитый горностаем *(греч.)*.

«Комната Фауста»

Стих 70-й: Маммон — клад; символ богатства и алчности (*с халдейского*).

Стр. 115. *Из второй части «Фауста»*.— «Литературное наследство», 1932, № 4—6.

Среди рукописей перевода «Фауста» сохранился листок, на котором Брюсов написал: «Сознаюсь, мне в ранней юности ближе был Лермонтов, чем Пушкин. Лишь постепенно дошел я до понимания, что между ними такое же расстояние, как между луной и солнцем. Конечно, луна далеко от нас; нам до нее не дотянуться; но насколько же дальше — солнце! Так лишь постепенно постиг я, что вторая часть «Фауста» Гёте выше первой, что «Рай» Данте прекраснее его «Ада» и т. д.».

БАЙРОН

Джордж-Ноэл Гордон Байрон — великий английский поэт, виднейший представитель революционного романтизма.

Стр. 117. *«Хочу я быть ребенком вольным...»* — Брок.-Эфр. 1904.

Стр. 118. *Первый поцелуй любви*.— Там же. Барбитон — у греков струнный инструмент, схожий с лирой, изобретение которого приписывается Анакреону, греческому поэту (см. примеч. на стр. 571-й к стихотв. «Ода»). Феб, Музагет Феб — предводитель муз. Парнас — священная гора в Греции, мифологическое местопребывание муз.

Стр. 119. *Сердолик*.— Там же. К этому стихотворению было приложено примечание Гарнесса: «Сердолик был подарен Байрону его другом Эдльстоном, который был сначала певчим в Кэмбридже, а затем служащим в одном из торговых домов Лондона. Однажды Байрон спас утопавшего Эдльстона; с этого времени началось их знакомство. Эдльстон умер в 1811 г., в мае, от туберкулеза».

Стр. 120. *Лакин-и-Гэр.*— Брок-Эфр. 1904. Стихотворению предпослано примечание Байрона: «Лакин-и-Гэр, или, как произносят на месте, Лок-на-Гар, — гора, горделиво возвышающаяся в Северной Шотландии, близ Инверколда. Один из наших современных путешественников говорит, что это, кажется, самая высокая гора во всей Великобритании. Так это или нет, но несомненно, что она самая величественная и живописная среди наших «Каледонских Альпов». Вид ее мрачный, но на вершине лежат вечные снега. Близ Лок-на Гара я провел несколько лет своей ранней молодости, и следующее стихотворение внушено воспоминанием об этом времени». Куллоден — селение в Северной Шотландии, в окрестностях которого 16 апреля 1746 г. происходило ожесточенное сражение между шотландским ополчением и английскими войсками, кончившееся поражением шотландцев. Клан — галльское слово, означающее потомство. Альбион — древнее название Великобритании.

Стр. 121. *«Когда я как горец...»* — Библиотека поэтов. Малая серия. 1952. Морвен — Морверн (Morvern) — полуостров в Аргайльшире в Шотландии. Мери — Мери Чаворт — юношеское увлечение Байрона.

ЭДГАР ПО

Эдгар По — американский писатель, романтик, поэт, автор новелл «кошмаров и ужаса», научно-фантастической и детективной беллетристики, критических статей. В литературном наследии Эдгара По наибольшую ценность представляют его стихи, отличающиеся богатством ритмов, музыкальностью, мастерством композиции. Неприятие Эдгаром По капиталистической действительности породило его ущербное мироощущение. Тяга к иррациональному, любование ужасами и страданием, ущербная настроенность творчества Эдгара По способствовали влиянию его на литературу декаданса и символизма. Во вступительной статье к сборнику своих переводов стихотворений и поэм Эдгара По (М. 1924) Брюсов совершенно необоснованно пытался представить его «по существу исправным реалистом».

Стр. 123. *К***. «Прежняя жизнь предо мной...»* Эдгар По. 1924. Стоик — последователь философии стоицизма, мужественно переносящий невзгоды жизни. Зенон — основатель стоической школы. В последнем стихе поэт — после утверждения, что он не стоик и не последователь Зенона, — как бы ставит себя, в перенесении невзгод, выше стоика, ибо «Он — выше стоиа!»

Стр. 124. *К***. «Не жду, чтоб мой земной удел...»* — Там же.

Ворон. — Эдгар По, 1924. Э б е н о в а я п т и ц а — ворон, черным цветом своих крыльев напоминающий черное, эбеновое дерево. П л у т о н, А и д — см. примеч. на стр. 572-й к стихотв. «Мир». Г а л а а д а — древняя гористая страна в Палестине. С т и к с — река подземного царства *(греч. миф.)*.

Стр. 128. *Юлэлей.* — Т а м ж е. А с т а р т а — имя главной богини древних семитов-язычников, богини любви (Венера).

В альбом.— Т а м ж е.

Стр. 129. *Валентина.*— Т а м ж е. З в е з д а Л е д ы, Леда — возлюбленная Зевса *(греч. миф.)*. Т а й н а Г о р д и я — Гордиев узел. Соединение в этом стихотворении выделенных в каждой строке букв, т. е. в первой строке — первой буквы, во второй — второй, в третьей — третьей и т. д. до двадцатой (последней) строки стихотворения, составляет полностью имя той, кому поэт посвятил это стихотворение: «Френсис Сарджент Осгуд». Брюсов с удивительным мастерством перенес в свой русский перевод стихотворения затейливый замысел Эдгара По.

К Марии-Луизе (Шю).— Т а м ж е. С е р а ф и ч е с к и й б л е с к — горящий, пламенеющий блеск.

Стр. 130. *Звон.* Т а м ж е. Э в ф о н и я — благозвучие *(греч.)*. С а г а — дума, сказание, былина. Г и м н-п э а н — торжественный гимн в честь Аполлона; здесь: торжественные звуки похоронной мессы.

Стр. 133. *Моей матери.*— Т а м ж е.

НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ АРМЕНИИ

Значительное место среди переводов, выполненных Брюсовым, занимают переводы армянских поэтов. К изучению армянского языка и армянской поэзии Брюсов приступил в начале 1915 года. Результатом этого изучения явилась вышедшая в конце 1916 года книга «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов» под редакцией Брюсова, которому принадлежит большинство переводов, а также большой историко-литературный очерк «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» и примечания. В предисловии к книге Брюсов писал, что армянская поэзия обогатила «новыми сокровищами тот пантеон поэзии, который каждый культурный человек воздвигает в своей душе, чтобы хранить в нем прекрасные создания всех стран и всех веков... Знакомство с армянской поэзией должно быть обязательно для каждого образованного человека, как обязательно для него знакомство с эллинскими трагиками, с «Комедией» Данте, драмами Шекспира, с поэзией Виктора Гюго».

Вступительный очерк Брюсова, написанный с эстетских позиций символизма, содержит в себе много ошибочных суждений, но весь он пронизан восторженным отношением поэта к «миру красоты» армянской поэзии, в изучении которой Брюсов, как он пишет, «нашел неиссякаемый источник высших, духовных радостей». Основанный на огромном фактическом материале, очерк использован для примечаний к печатаемым здесь переводам; все цитаты в примечаниях взяты из этого очерка.

Песни о любви

«Народная армянская поэзия,— писал Брюсов в предисловии к книге «Поэзия Армении»,— принадлежит к числу наиболее замечательных среди всех, какие мне известны: немногие народы могут гордиться, что их народные песни достигают такого же художественного уровня, так изысканно-пленительны, так оригинально-самобытны, при всей их непосредственной простоте и безыскусственной откровенности».

К разделу «Песни о любви» Брюсовым дано следующее примечание: «Армянские народные песни о любви, как аналогичные народные песни русские и др. народов, прежде всего показывают, как высоко сам народ ценил жизнь чувства. В стихах о любви, сложенных армянским народом, эстетическое отношение к миру одерживает полную победу, отражая силу духа «народа-художника».

Стр. 134. *«Для милой надо платье сшить...»* — П. Арм. 1916. В Сб. арм. лит. 1916 напечатано в другой редакции перевода (с случайным пропуском четвертого стиха):

Сшейте платьице для милой
Вы из солнечного света;
Лунный свет — подкладка платью;
Нитки — облаков волокна;
Кружева — морская пена;
Звезды яркие — застежки,
А на грудь цветок — я сам!

«Ах, раствориться — и стать водой...» — Там же. Яр — милая (и милый), возлюбленная (и возлюбленный). Об этой песне, а также о «Свадебной песне» — «Царю что дам я...» — Брюсов в своем историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» между прочим писал: «Все же можно обратить внимание читателей... на маленькую, записанную на берегу Вана, песенку: «Ах, раствориться — и стать водой...», где в семи строках целое море нежности и где поражает именно неожиданный подход к столь, казалось бы, избитому сюжету. Далее нельзя не указать на своеобразие «обрядовой» свадебной песни «Царю

что дам я...», где певец оставил себе в каждом четверостишии лишь по одному стиху (остальные — повторения) и, при таком ограничении художественных средств, достигает величайшего разнообразия... на песни колыбельные и похоронные... и, наконец, на склад, на манеру всех других, представляющих такое разнообразие замыслов и напевов!»

«Я повторять всегда готов!..» — П. Арм. 1916.

Стр. 135. *«Как из яблок шербет — твой румяный лик...»* — Там же. Шербет — на Востоке прохладительный напиток, приготовляемый из сока гранатовых яблок, лимонов и сахара. Каманча — народный музыкальный инструмент (подробнее о каманче см. далее на стр. 596-й примеч. к стихотв. «Каманча»).

«Ах, дева! твой стан—что озёрный тростник...» — Там же. Калам — перо, кисть, которыми пишут на Востоке.

Колыбельные песни

Стр. 135. *«Ты в постельке хороша...»* — П. Арм. 1916.

Стр. 136. *«У меня ль невеста есть...»* — Там же.

Свадебная песня. — Там же. «Царь и царица — жених и невеста или новобрачные, так называют в народе жениха и невесту. Надо иметь в виду, что эта песня переведена не полностью: поется еще ряд строф, продолжающих развитие тех же вариаций» (примеч. Брюсова). Гамаспюр — сказочный цветок.

Песни похоронные

Стр. 138. 1. *Плач вдовы.*— П. Арм. 1916.

2. *Плакальщицы-матери.*— Там же.

3. *Плакальщицы над молодым.*— Там же.

Песни о природе

Стр. 139. — *«Как вам не завидовать...»* — П. Арм. 1916.

«Не пой ты солнцу обо мне...» — Там же.

«Золотая звездочка в небе...» — Там же.

Песня Хариба. — Там же. Хариб — живущий на чужбине.

Плясовая ванцев.— Там же. То лаво́ — припев, выражающий радостное настроение и подхватываемый окружающими танцоров зрителями.

Военные песни

Стр. 140. 1. *Зейтунский марш* — П. Арм. 1916. Зейтун — город в горах, в пределах бывшего Киликийского царства, памятный мужественным восстанием против ига турок в 1895 г. Уже

в XVI в. за обитателями Зейтуна установилась слава людей, не желавших признавать чужеземной власти: с оружием в руках, все — воины с детства, зайтунцы всегда упорно обороняли свою свободу.

Стр. 141. 2. *Военная эрзерумская песня.*—П. Арм. 1916. Айстан (или Гайстан) — Армения.

Песни средневековья

Брюсов, рисуя эпоху, в которую создавалась средневековая поэзия Армении, а также и характер ее содержания, писал: «Средневековая армянская лирика создалась и окрепла... в темные времена XIV в. То была эпоха, когда после двухтысячелетнего более или менее самостоятельного существования, армянский народ принужден был уступить натиску врагов, надвигавшихся со всех сторон... Подступали века тяжелого порабощения, тем более тяжелого,что господами на этот раз являлись не утонченные,хотя бы «коварные», византийцы, не персы или арабы, народы, умевшие ценить дары искусства и знания, но дикие турки, чуждые всему, кроме своего слепого фанатизма... И странно! Именно в эти века в армянской литературе начинает расцветать изысканный цветок чистой лирики... Лирика армянского средневековья есть высшее и наиболее самостоятельное создание армянского народа в области поэтического творчества».

Стр. 141. *Юноша и вода.*— П. Арм. 1916. Перепечатана в Ант. арм. 1940 с изменением 30-го стиха: «Куда приходит яр твоя...»

Стр. 142. *«О, злая! с черной красотой!..»*— Там же.

ФРИК

Фрик — поэт конца XIII начала XIV в. Подобно персидским поэтам и европейским гуманистам, армянские писатели этой эпохи прежде всего входят в рассмотрение и осмысливание окружающей их природы, начинают ценить земную жизнь и ее земные блага, и даже в их рассуждениях религиозного характера, невзирая на традиционные формы, проглядывает новая черта — сомнение в мудрости «всемогущего промысла», протест против невмешательства и безучастности его ко всем несправедливостям. К таким писателям принадлежит и поэт Фрик, отразивший в своих стихах, протестовавших против гнета социального неравенства, эти сомнения и неверие.

Стр. 144. *Колесо судьбы.*— П. Арм. 1916. Стих 12-й исправлен по рукописи.

ИОАНН ЕРЗЫНКАЙСКИЙ

(Ованнес Плуз)

Иоанн Ерзынкайский — автор многих (частью до нас не дошедших) произведений, в числе которых имеется поэма в 1000 строк о движении небесных тел.

Характеризуя ряд армянских поэтов XII—XIII вв., Брюсов писал, что «все эти поэты религиозного направления — только наполовину поэты... В то же время он отмечал, что «в стихах Иоанна Ерзынкайского и Фрика армянская лирика освобождается от церковности и библейских образов».

Гномические размышления

Стр. 146. «*Наш мир подобен колесу: то вверх, то вниз влечет судьба...*» — П. Арм. 1916.

«*Язык для речи служит нам: речь праведных — что злата звон...*» — Там же.

«*Подобен морю мир: сухим — остаться, переплыв, нельзя...*» — Там же.

Стр. 147. «*Я, все грехи свои собрав, оплакал зло прошедших лет...*» — Там же.

«*Так говорили мне цари, и каждый так мудрец твердит...*» — Там же.

Перепечатано, кроме 3-го, в Ант. арм. 1940 под общим заглавием «Четверостишия». Гномы — короткие изречения, содержащие правила житейской мудрости или философскую мысль.

ОВАННЕС

Дата жизни Ованнеса не установлена; вероятно, он жил в XV в., но, может быть, в конце XIV в. Известно только одно его стихотворение, но «этого достаточно,— писал Брюсов,— чтобы сохранить за поэтом самостоятельное место в истории лирики».

Стр. 148. *Песня любви.*— П. Арм. 1916. Чтоб алый сок для ног найти.— На Востоке женщины красят ноги хной. Кидайте яблоки в меня. — Яблоками кидают в женихов (древний восточный обычай).

ГРИГОРИЙ АХТАМАРСКИЙ

О жизни Григория Ахтамарского сведений почти не имеется. Полагают, что он родился на острове Ахтамаре, на Ванском озере, в самом конце XV в., был членом местной духовной общины и позд-

нее стал Ахтамарским католикосом. По определению Брюсова, Григорий Ахтамарский является характерным представителем расцвета средневековой армянской лирики XVI в.

Стр. 150. *Песня.*— П. Арм. 1916.

«Образцы, сравнения, весь дух поэзии у Григория Ахтамарского,— писал Брюсов,— вполне восточные... «Восточным» характером отличается «Песня», в которой поэт, прославляя свою милую, подыскивает десятки уподоблений... Эта пышная поэма, насыщенная напряженностью страсти, по-восточному цветиста...»

НААПЕТ КУЧАК

Творчество Наапета Кучака относится к XVI в.; он жил в конце средневековья. «Стихи его остаются прекраснейшими жемчужинами армянской поэзии. Среди всех средневековых лириков Кучак выделяется непосредственностью и безыскусственностью своих вдохновений»,— писал о Кучаке Брюсов.

Гномы

Стр. 153. *«Ты в мире — перстень золотой, а я — алмаз на нем...»* — П. Арм. 1916.

«В ту долгу ночь лишь раз, лишь два я прялку повернуть могла...» — Там же.

«Чуть соловей примчался в сад, он возле розы сесть был рад...» — Там же.

«Как я люблю твой милый лик: ему луна поет с высот...» — Там же.

Стр. 154. *«Что ночь — покров твоих волос, а лик твой — что луна высот...»* — Там же.

«Ты хвалишься, луна небес, что озарен весь мир тобой...» — Там же.

«Тот поцелуй, что ты дала, был сладостен моим устам...» — Там же.

«Мне быть бы ласточкой-птенцом: и днем вошел бы я в твой дом...» — Там же.

САЯТ-НОВА

Саят-Нова — выдающийся поэт-ашуг. Ашуги — армянские народные певцы-поэты, исполнявшие свои песни под аккомпанемент национальных инструментов — саза или каманчи. Подлинное имя поэта — Арутин; Саят-Нова — псевдоним, означающий «царь песнопений», или «владыка музыки» (на языке индустани).

О Саят-Нова Брюсов писал: «Певцом, вознесшим поэзию ашугов на недосягаемую до него высоту, был Саят-Нова; мощью своего гения он превратил ремесло народного певца в высокое звание поэта. Можно сказать, что все, что сделали предшественники Саят-Новы, ничтожно перед его подвигом и как бы померкло в лучах его славы. Саят-Нова первый показал и доказал своим примером, какая сила таится в голосе народного певца,— показал, что этот певец не только увеселитель на пиру, но и учитель, пророк, как бы ни казались легкомысленны темы его песен».

Стр. 155. *«Я в жизни вздоха не издам, доколе джан ты для меня!..»* — П. Арм. 1916. Д ж а н — слово, означающее и душу и тело, вообще самое дорогое, милое, любимое. П и н д ж а н —особый сосуд, фиал. П р а н г и а т л а с — фряжский, заморский атлас. Л а л — драгоценный камень, рубин. К о н ь Р а ш — конь Рустема из персидской эпопеи. С у с а м б а р — пахучая трава.

Стр. 156. *«Я — на чужбине соловей, а клетка золотая — ты!..»* — Т а м ж е. К о в е р ц а р е й, «пиандаз» — драгоценная материя, которую расстилают под ноги почетным гостям. А р а з — Аракс — река. П я т н ы ш к о н а л и ц е — считалось признаком красоты; об нем упоминается во многих армянских народных песнях.

«Нынче милую мою видел я в саду...» — Т а м ж е. С а д о в н и к — т. е. влюбленный, возлюбленный; традиционное уподобление. М а т а х т е б е — привет; собственно: я готов принести себя в жертву тебе.

Стр. 157. *«Чужбина — мука соловья: год — сада он родного ждет!..»* — Т а м ж е. Ш а м а м — род дыни, обычное сравнение для женской груди. К о в ч е г — также обычное уподобление женской груди, как олицетворение священного хранилища. А м б р а— воскообразное ароматическое вещество, которым на Востоке умащивали тело. М у с к у с — душистая жидкость, употребляемая для той же цели, как и амбра. С а м ш и т — дерево; яркий цвет его блестящих листьев напоминает бархат; сравнение рук с самшитом — «рука, как бархат». Ц а р ь — грузинский царь Ираклий II. Л о х м а н — придворный врач.

Стр. 158. *«Твой силен ум: таким рожден,— себя глупцу равнять зачем?..»*— Т а м ж е. Р о с т о м — сын Зала Рустем, герой персидского эпоса. Д о ч ь ц а р я — речь идет о грузинской царевне.

Каманча. — Т а м ж е. К а м а н ч а (или кяманча) — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого поют ашуги. Отдельные части каманчи носят названия «ушка», «головы», «чрева», «железа» (строфа вторая); инструмент струнный, и играют на нем смычком, на котором натянуты конские волосы

(строфа 3-я). Перед началом игры ашугу подавали чай и кофе (строфа 4-я). При состязании певцов побежденный отдавал обыкновенно свою каманчу победителю (стих 4-й строфы первой). Крылатый конь (строфа третья) — отголосок мифа о Пегасе.

РАФАЭЛ ПАТКАНЬЯН

Рафаэл Патканьян — псевдоним поэта и беллетриста Камара-Катипа. В литературе выступил в 1850 г., как поборник просвещения и борец за создание нового литературного языка, близкого и понятного массам. С. Шаумян в статье о «Сборнике армянской литературы» (вышедшем под редакцией М. Горького, изд-во «Парус», 1916) называет Р. Патканьяна среди крупнейших представителей армянской литературы, которые «должны быть представлены русскому читателю» (С. Шаумян. Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М. 1952).

Стр. 160. *Из поэмы «Смерть храброго Вардана Мамиконьяна».*— П. Арм. 1916. Вардан Мамиконьян — армянский национальный герой, погибший в битве с персами на Аварайрском поле (451). Гайк и Торгом — мифические прародители армян.

Стр. 161. *Великий человек.*— Там же.

ИОАННЕС ИОАННИСИАН

Иоаннес Иоаннисиан — армянский поэт-демократ, откликавшийся на самые жгучие вопросы общественно-политической жизни. Значительное место в его творчестве занимает также интимная любовная лирика. «Песня, ода, элегия, обработка исторической легенды, философское раздумье — все эти и другие основные формы лирики были любовно и тщательно культивированы Иоаннисианом,— писал Брюсов.— Он с большим вниманием, чем его предшественники, отнесся также к технике своего искусства... Выдающейся особенностью поэзии Иоаннисиана является ее близость к народной песне: поэт обработал некоторые древнейшие песни и предания, воспользовался мотивами и приемами народной лирики, и некоторые стихотворения Иоаннисиана вернулись в народ: поются, как подлинные народные песни, утратив имя своего автора». Творчество Иоаннисиана оказало влияние на выдающихся армянских поэтов — Ованеса Туманяна и Аветика Исаакиана, также тесно связанных с народной поэзией.

Стр. 163. *«Все вперед, все наверх! бесконечен мой путь...»* — П. Арм. 1916.

АЛЕКСАНДР ЦАТУРЯН

Александр Цатурян — поэт и переводчик; творчество его тесно связано с общественными вопросами, которым он посвятил значительную часть своих стихов. Но рядом с ними он создал и «образцы непосредственного лиризма, развивающего «извечные» темы любви и красоты природы. Воспитывая свой вкус преимущественно на лучших созданиях русской поэзии, Цатурян много внимания уделял отделке языка... Роднит же Цатуряна с плеядой его современников та же прикосновенность к поэзии народной». Широкую известность приобрел Цатурян как переводчик на армянский язык классиков русской и мировой литературы.

Стр. 164. *Рыбак.* — П. Арм. 1916.

ОВАНЕС ТУМАНЯН

«Человек огромной, но не систематической начитанности, влюбленный в армянскую старину и близкий по всему укладу народной жизни...» — так характеризовал Брюсов поэта Ованеса Туманяна. Всестороннее знание народной жизни, живое проникновение вглубь народного духа помогли Туманяну достигнуть наибольшей силы поэзии в своих лирических поэмах. Весьма популярно имя Туманяна как автора детских книжек — сказок, легенд, рассказов,— с жадностью читаемых детьми. Известен он и как переводчик русских былин, баллад Пушкина и других произведений русской поэзии. И можно без преувеличения сказать, что Ованес Туманян был и остается одним из самых популярных, любимейших поэтов Советской Армении.

Стихотворение «Армянское горе» отражает грустное раздумье поэта о судьбе Армении в эпоху национального гнета в тяжелые, дореволюционные годы.

Стр. 166. *Армянское горе.* — П. Арм. 1916.
Экспромт. — Там же.

АВЕТИК ИСААКЯН

Аветик Исаакиан — крупнейший советский поэт Армении. Действительный член Академии наук Армянской ССР, член Советского комитета защиты мира. Воспевал родину, изнемогавшую под игом султана и царизма. Преследуемый царской охранкой, вынужден был в 1911 г. жить за границей. В эмиграции обратился к мотивам народного творчества и написал ряд лирических стихов о стран-

нике, тоскующем по родной земле, и поэму «Самса Мгер», создав образ богатыря, заступника за бедняков. В 1936 г. Исаакиан вернулся на родину. Творчество его в советское время отмечено присуждением ему в 1945 г. Сталинской премии первой степени. Брюсов из «литературного богатства» Исаакиана особенно выделял его песни, в которых поэт так близко подошел к складу народной лирики, что «иные стихотворения кажутся созданиями безыменных певцов, новой серией народных песен».

Стр. 167. *«Сорванную розу ветке не вернуть...»* — П. Арм. 1916.
«Твоих бровей два сумрачных луча...» — Там же.

ВААН ТЕРЬЯН

Ваан Терьян — крупный армянский лирик; коммунист, член ВЦИК. Ранние стихи его отражают влияние символизма, от которого он в дальнейшем освободился, посвятив свое творчество героике Великой Октябрьской социалистической революции. Брюсов, знакомый только с дореволюционным творчеством Терьяна, отметил его как «несомненную величину», наиболее видного деятеля среди молодых поэтов «русской Армении».

Стр. 168. *«Опять спустилась ночь, опять! и снова...»* — П. Арм. 1916.
Газелла. — Там же.
Стр. 169. *В весеннем городе.* — Там же.

ЯН РАЙНИС

Ян Райнис (псевдоним Яна Плекшаниса) — крупнейший латышский поэт, активный участник революционного движения. Стихи Райниса, оригинальные по образам и четкие по форме, насыщены глубоким политическим содержанием и отражают революционную борьбу латышского пролетариата, его веру в свою конечную победу. Сборники стихов Райниса, написанных в 1903—1912 гг.— «Посевы бури», «Тихая книга», «Те, кто не забывают» и др.— являются лучшими образцами латышской лирики. Райнис известен так же, как выдающийся драматург, создатель новой, в его время, латышской драмы, построенной на мотивах народных сказаний.

Стр. 170. *Труд и радость.* — Сб. лат. лит. 1916.
Сосны. — Там же.

Стр. 171. *Стань твердой, мысль!* — Сб. лат. лит. 1916.

Стр. 172. *Никогда.*— Там же. Плеяды (русск. Стожары)— группа звезд (семизвездия), появление которых связывалось в древности с распределением полевых работ.

Мой брат.— Там же.

Звучащее пламя.— Там же.

Стр. 173. *Умеренному.*— Там же.

Мои враги.— Там же.

Стр. 174. *Зерна меж жерновов.*— Там же.

Биение сердца.— Там же.

Волчья берлога.— Там же.

Стр. 175. *Мостик.*— Там же.

Пучина страданий.— Там же.

Стр. 176. *Вопросы девушки.*— Там же.

В зеленой тени.— Там же.

Опять ночь. — Там же.

Стр. 177. *Новая сила.*— Там же.

Длинный путь.— Там же, с опечаткой — пропуском слова «все» в 16-м стихе.

СТАТЬИ

В литературном наследстве Брюсова большое место занимают статьи и заметки по истории и теории литературы. Глава поэтической школы символистов, Брюсов в течение многих лет выступал воинствующим пропагандистом теории «искусства для искусства». Только в 1910-х годах, осознав кризис символизма, Брюсов, всегда тяготевший к реализму, начал развивать в своих статьях мысли о том, что отрыв от действительности, от реальной жизни гибелен для искусства. Эти мысли с наибольшей полнотой были развиты Брюсовым в статьях, написанных в послеоктябрьский период. В них особенно заслуживают внимания его попытки овладеть основными положениями марксистско-ленинской теории и в ее свете рассмотреть вопросы литературы, выяснить основные черты пролетарской поэзии. Нельзя не отметить, что эстетика символизма, к которой Брюсов в послеоктябрьский период относился уже критически, все же тяготела над его сознанием и ограничивала его кругозор. Следы неизжитого эстетизма и индивидуализма сохранились и в послеоктябрьских статьях Брюсова, несмотря на его стремление усвоить «новую идеологию». Тем не менее статьи эти ценны множеством верных мыслей и наблюдений. Значительный интерес представляют они и как яркое свидетельство работы, проделанной

выдающимся поэтом-символистом над перестройкой своего мировоззрения.

Из очень большого числа литературоведческих статей Брюсова во второй том включены немногие. Брюсов — один из видных литературных критиков своего времени — представлен статьями о Тютчеве, Некрасове, Фофанове, Блоке, Игоре Северянине, футуристах, пролетарской поэзии. Значительное место уделено статьям по вопросам поэтики, теории перевода и техники стиха. Рядом статей, выделенных в особую группу, представлен Брюсов-пушкинист.

Несмотря на некоторые сбивчивые и спорные положения, статьи, включенные в том, особенно касающиеся технической стороны поэзии, сохранили свое значение и поныне.

Все статьи, как правило, печатаются в хронологическом порядке, что даст возможность судить об эволюции идеологии Брюсова.

Как образцы мемуарных записей Брюсова в томе даны страницы его неоконченных воспоминаний за полвека и очерк «На похоронах Толстого». В конце тома приведены отдельные заметки Брюсова об искусстве, литературе и критике, написанные в 1904—1918 гг.

Статьи публикуются по первопечатным текстам, указанным в примечаниях, кроме случаев, оговоренных особо. В примечаниях к статьям о творчестве Пушкина исправлены ошибочные или устаревшие фактические данные, на которые ссылается Брюсов.

Стр. 181. [*О стихотворной технике*] (Заглавие дано редактором). Начало статьи о книге стихов Вячеслава Иванова «Кормчие звезды», напечатанной в журнале «Новый путь», 1903, № 3. Печатается по тексту книги Брюсова «Далекие и близкие» (М. 1912), где статья опубликована в более полном виде, особенно в части, относящейся к вопросу о стихотворной технике.

Брюсов огромное внимание уделял вопросам стиховедения, неустанно повторяя, что поэтам нужно и должно учиться технической стороне поэзии (см. статью «Ремесло поэта»). Печатаемый отрывок является одним из ранних высказываний Брюсова, которые далеко не все могут быть безоговорочно приняты.

Утверждение Брюсова, что «60-е годы поставили вопрос о самом существовании поэзии», лишено оснований: «отрицание» поэзии в ту эпоху было свойственно только нигилистической критике, которая, однако, не может рассматриваться как выразительница эстетических взглядов целой эпохи. Говоря о том, что в конце 90-х годов молодые поэты «пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за

последнее время их западными собратьями», Брюсов, конечно, имеет в виду русских декадентов, символистов и себя в том числе.

Замечание Брюсова, что враждебное отношение критики к поэтам с культом поэтической формы объясняется «исконною некультурностью» русского общества, также лишено оснований. Вопросы эстетики игнорировала только либерально-народническая критика.

Неверно утверждение, что на Западе стихотворная техника «разрабатывалась согласными усилиями дружеских «школ» поэзии, тогда как в действительности «школы» враждовали между собою, каждая выдвигала свою теорию искусства. «Чужой толк» — сатира И. И. Дмитриева (1760—1837), направленная против бездарных «стихотворителей».

Стр. 186. *Фиалки в тигеле.* — Напечатано в журнале «Весы», 1905, № 7. Г. И. Чулков (1879—1939) — поэт, беллетрист, критик, примыкавший к символистам, сотрудник «Весов». Его перевод «Двенадцати песен» Метерлинка вышел в 1905 г.

Печатаем только одну песню в переводе Брюсова, французский текст которой приведен в статье:

Были у ней золотые короны,
Кому их, все три, подарила она?

Она подарила первую матери:
Золотые тенета купила она
И ее держала в оковах все лето.

Она подарила вторую возлюбленным:
Серебряной вязи купили они
И ее держали в оковах всю осень.

Она подарила последнюю дочери:
Железные цепи купила она
И ее держала в оковах всю зиму.

Стр. 193. *Научная поэзия.* — Напечатано в «Русской мысли», 1909, № 6.

Кроме этой статьи, творчеству Ренэ Гиля Брюсовым посвящен большой очерк «Ренэ Гиль», напечатанный в «Весах», 1904, № 12. В последние годы своей жизни, в стихах, написанных в 1922—1924 гг. (сборники «Дали» и «Меа») Брюсов имел своей целью «проложить пути к «научной поэзии». В предисловии к сборнику «Дали» он писал: «Стихам, собранным в этом сборнике, может быть сделан упрек, что в них слишком часто встречаются слова, не всем известные: термины из математики, астрономии, биологии, истории и других

наук, а также намеки на разные научные теории и исторические события. Автор, конечно, должен признать этот факт, но не может согласиться, чтобы все это было запретным для поэзии. Ему думается, что поэт должен, по возможности, стоять на уровне современного научного знания и вправе мечтать о читателе с таким же миросозерцанием. Было бы несправедливо, если бы поэзия навеки должна была ограничиться, с одной стороны, мотивами о любви и природе, с другой — гражданскими темами. Все, что интересует и волнует современного человека, имеет право на отражение в поэзии».

В статье, развивающей ряд ценных мыслей о расширении круга поэтических тем, о возможности создания «научной» поэзии, содержится ряд ошибочных положений. Вслед за А. А. Потебней и В. Гумбольдтом Брюсов повторяет ложное утверждение, что язык возник «не как средство общения, но как средство познания». Ссылаясь на французских поэтов, он не всегда с должной объективностью оценивает их высказывания и опыты в области «научной» поэзии, например, слишком преувеличивая значение Рене Гиля и Верхарна. Потебня А. А. (1835—1891) — выдающийся русский филолог, создатель лингвистической поэтики, оказавший огромное влияние на развитие русского языковедения. Гумбольдт Вильгельм (1767—1835) — выдающийся немецкий языковед.

Стр. 210. *Ф. И. Тютчев* (1803—1873). — Вторая глава из вступительного очерка к Полному собранию сочинений Ф. И. Тютчева, под редакцией П. В. Быкова, изд. А. Ф. Маркса, СПБ. 1911. Очерк состоит из двух глав: 1. «Жизнь», 2. «Творчество». Вторая глава перепечатана в книге Брюсова «Далекие и близкие», М. 1912, по тексту которой печатается здесь.

Брюсов, подобно другим символистам, воспринимал Тютчева не только как своего литературного «предтечу», «учителя поэзии для поэтов», но и как «пророка, учителя жизни» (Д. Благой. Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв., М. 1933, стр. 232). Тютчев, которого Брюсов ставил «рядом с Пушкиным», оказал огромное влияние на его поэтическое творчество. В продолжение многих лет Брюсов изучал жизнь и творчество Тютчева. Результатом этого изучения явился ряд его работ о Тютчеве биографического, критического, текстологического характера: «По поводу нового издания сочинений Тютчева» («Русский архив», 1900, № 3), «Легенда о Тютчеве» («Новый путь», 1903, № 11), «Неизданные письма и неизвестные стихи Тютчева» (там же), «Тютчев. Летопись его жизни. Биографический очерк» («Русский архив», 1903, № 11 и 12), «Разгадка или ошибка. Несколько замечаний по поводу статьи Д. С. Мережковского о Тютчеве» («Русская мысль», 1914,

№ 3) и др. Наиболее полная оценка творчества Тютчева дана Брюсовым в печатаемой статье, являющейся итогом его многолетних изучений. Нельзя, однако, забывать, что поэзию Тютчева Брюсов оценивает с позиций символиста. Брюсов без критики принимает идеалистическую философию Тютчева, находя, что он предугадывал «учение индийской мудрости» (вероятно, подразумевая под этим модную в кругах символистов теософию). Не отличается полной ясностью и то сравнение «внешнего выражения» поэзии Тютчева с немецкими и французскими поэтами, которое делает Брюсов.

А. Г. Горнфельд (1867—1941) называет Тютчева «учителем поэзии для поэтов» в статье «На пороге двойного бытия», напечатанной в сборнике его статей «О русских писателях», СПБ. (без года).

Стр. 226. *К. М. Фофанов* (1862—1911).—Напечатано в «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. V, М. 1911. Первоначальной редакцией этой статьи является некролог Фофанова, помещенный Брюсовым в «Русской мысли», 1911, № 7 и перепечатанный в его книге «Далекие и близкие», М. 1912.

Стихи К. М. Фофанова Брюсов ценил еще в ранней юности (В. Брюсов. Из моей жизни, М. 1927, стр. 76). Позднее, как поэта, близкого к символистам, Брюсов привлек его к сотрудничеству в альманахе «Северные цветы», вышедшем в 1901 г. в издательстве «Скорпион», объединявшем символистов. Строки из Фофанова Брюсов ставил эпиграфами к своим стихам (к стихотв. «Чудовища» в сборнике «Urbi et orbi», 1903, к циклу стихов «Под улыбкой солнца» в сборнике «Семь цветов радуги», 1915).

Стр. 231. *Некрасов как поэт города.* — Напечатано в газете «Русские ведомости», 1912, 25 декабря, № 297.

Брюсов высоко ценил Некрасова еще с детских лет. В его архиве сохранился фрагмент речи о Некрасове, относящейся, повидимому, к концу 1921 года (к столетию со дня рождения Некрасова). Свою речь Брюсов начал личными воспоминаниями: «Мне было 4 года, когда умер Н. А. Некрасов (ровно 4 года, едва с 1 декабря 1877 г. начинался пятый). Отец мой, самоучка 60-х годов, сам вышедший из крестьянской семьи и родившийся еще крепостным, благоговел перед Некрасовым. Как ни был я мал, смерть Некрасова я воспринял как огромное событие: об ней много и долго говорили в нашей семье. Вскоре — чуть ли не в начале 1878 г. — я получил в подарок книгу «Некрасов — русским детям» и (так как научился читать очень рано, трех лет) читал ее изо дня в день, заучил почти всю наизусть. До сих пор, хотя не держал в руках этого издания уже

лет сорок, отчетливо помню его внешность, его картинки (кажется, по рисункам Панова). Тогда же появилось у нас в доме однотомное «Полное собрание сочинений» Некрасова, и из этой книги, так как отец безусловно не признавал деления литературы на «детскую» и «недетскую», тоже многое было мною прочитано и если не понято, то по-своему усвоено: так, например, пятилетним ребенком я знал наизусть «Прекрасную партию», «Огородника» и др. Вообще Некрасов был первым поэтом, которого я узнал в жизни; из произведений других поэтов — Лермонтова, Полонского, Пушкина — знал только несколько отдельных стихотворений, встречающихся в детских сборниках. И в течение всего своего раннего детства я привык смотреть на Н. А. Некрасова, как на тип, как на идеал поэта. Однако, тут же в семье, я встретил и противоположное мнение. Мой дед по матери, А. Я. Бакулин, сам был писателем, известным мало, но очень усердным; написаны им были груды стихов и прозы, из коих кое-что и напечатано в разных изданиях и отдельно... Когда я сам — тоже еще в раннем детстве — начал писать стихи, дед настойчиво советовал мне: «Читай Пушкина; если его не понимаешь, то хотя бы Дельвига, Языкова, но брось ты этого краснобая, который и ямба-то порядочного сложить не умеет (т. е. Некрасова)».

Когда я поступил в гимназию и сошелся с кругом товарищей, подобно мне увлекавшихся литературой и переписывавших стихи,— там я встретил те же два лагеря. Одни зачитывались царившим тогда над умами молодежи Надсоном и через него чтили, как своего высшего учителя, Некрасова; другие — Надсона презирали, Некрасова отрицали и, после Пушкина и Лермонтова, признавали поэтами лишь Майкова, Фета, А. Толстого; первые клялись Писаревым, вторые ссылались на Белинского. Конечно, многое говорилось, чуть ли не большая часть, с чужого голоса; но это не важно: в нашей маленькой гимназической ячейке отражались споры, не прекращавшиеся и в «большой» литературе, те, от которых, по выражению Андрея Белого, у нас к 90-м годам «разболелась голова». Эти споры преследовали меня всю мою гимназическую жизнь и первые студенческие годы. Во всех литературных кружках, куда я попадал,— а таких было много, — или продолжался спор о Некрасове, или спор считался решенным, но непременно в самой решительной форме: в одних — что Некрасов великий поэт, в других — что Некрасов не поэт вовсе. И сам я иной раз колебался в своем суждении, но всегда мне достаточно было раскрыть книгу стихов Некрасова, чтобы решительно повторить: да, поэт! и именно — один из наших «великих» («Поэт ли Некрасов?», «Литературная газета», 1935, № 56).

Высокую оценку поэзии Некрасова Брюсов дал в статье «Некрасов и Тютчев», напечатанной в журнале «Русский архив», 1900, № 2. В 1902 г. газета «Новости дня» обратилась к ряду писателей с вопросом «Отжил ли Некрасов?» Брюсов в своем ответе писал:

«Мне борьба мешала быть поэтом» — вот слова, в которых Некрасов определил свою судьбу. Но, несмотря на все помехи, какие он сам ставил своему творчеству, не быть поэтом он не мог. Слова Тургенева, что в стихах Некрасова «ее, поэзии-то, и нет ни на грош», — грубая несправедливость. У Некрасова самобытный склад стихотворной речи, свои, ему одному свойственные размеры и рифмы: это внешние, но безошибочные признаки истинного дарования. Некрасовские стихи легко узнать без подписи: у него свое лицо; это не безличный стих нынешних эпигонов гражданской поэзии. После Пушкина и Лермонтова Некрасов запел на особый лад, не подражая своим учителям,— что тоже доступно только большим дарованиям. Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники...» («Новости дня», 1902, 27 декабря, № 7023.)

Столь же высокая оценка поэзии Некрасова дана Брюсовым в небольшой статье «По поводу 25-летия со дня смерти Н. А. Некрасова», напечатанной в «Русском архиве», 1903, № 1 (на внутренней стороне обложки). Но в годы, когда были написаны упомянутые статьи, Брюсов разделял принципы так называемого «свободного искусства», поэтому отрицательно относился к «гражданскому служению» Некрасова, ошибочно утверждая, что оно было для поэзии Некрасова «губительно», «мешало свободным порывам его творчества, заставляло насиловать свое дарование» и отстранило от него «истинных критиков», замедлив на много лет «правильную оценку его поэзии». Только в написанной значительно позднее статье «Некрасов как поэт города» Брюсов уже не оценивал «гражданственность» Некрасова отрицательно. Тем не менее и в этой статье Брюсов характеризует поэзию Некрасова не вполне верно, не замечая, например, что и в городской тематике Некрасова не перестает звучать тема — «народ». Неверно и утверждение, что, развертывая картины современного ему Петербурга, Некрасов «пытается спорить, полемизировать с певцом «Медного всадника». Подчеркивая контрасты в картинах, нарисованных им и Пушкиным, Некрасов — как совершенно правильно указывает К. И. Чуковский — «стремился отчетливо нарисовать читателям картины Петербурга «вечно трудящихся» и тем самым указать на отличительную особенность своего собственного направления в поэзии. Но, конечно, никакой полемики с Пушкиным, как принято было утверждать

одно время, здесь нет и не может быть. Во-первых, в «Медном всаднике» представлен не только Петербург богачей — бальный, ликующий, парадный, торжественный. Там есть и другой Петербург — неприглядный и будничный...» (К. И. Чуковский. Пушкин и Некрасов. М. 1949, стр. 38—39.)

Следует отметить, что афористическое утверждение Брюсова, которым он начинает свою статью, «поэзия — консервативна», разумеется, может быть отнесено только к поэтам-эпигонам, заимствующим темы, образы и форму у своих предшественников.

Стр. 237. *Данте современности.*— Напечатано в приложении к газете «День», 1913, 25 ноября, № 319.

Брюсов в одной из своих статей не без гордости заявляет: «Я был одним из первых (кажется, именно первым), кто заговорил о Верхарне в россии, в начале 900-х годов... В своих статьях и заметках того времени я неоднократно называл имя Эмиля Верхарна, как одного из замечательнейших поэтов наших дней. Тогда же я начал свои попытки — передавать поэмы Верхарна русскими стихами, печатая свои переводы в русских изданиях» (В. Брюсов. Эмиль Верхарн. По письмам и личным воспоминаниям. «Русская мысль», 1917, № 1).

В течение нескольких лет Брюсов поддерживал с Верхарном переписку, а в 1908 г. лично с ним познакомился, встречался с ним во время его приезда в Россию зимой 1913—1914 гг. (выдержки из писем Верхарна опубликованы Брюсовым в цитированной статье в «Русской мысли». См. также книгу Брюсова «За моим окном», М. 1913, очерк «В гостях у Верхарна»).

Верхарн оказал большое влияние на творчество Брюсова, особенно в разработке тем, связанных с современностью, жизнью капиталистического города. Многим обязанный в своем творчестве Верхарну, усиленно пропагандировавший его поэзию, Брюсов без критики принимал ее целиком — со всеми чертами декадентства, пессимизма, мистики. Отсюда во всех статьях и заметках Брюсова, посвященных Верхарну, интересных многими мыслями и наблюдениями, дается преувеличенно высокая оценка творчества бельгийского поэта. Так, например, в рецензии на книгу Верхарна «Le Villes Tentaculaires» («Города-спруты») Брюсов писал: «Верхарн раздвинул пределы поэзии так широко, что вместил в нее весь мир... Верхарн не знает деления слов и понятий на «поэтические» и «непоэтические». Все, что интересует человека, что его мучит или обольщает, все это бросает Верхарн на свою наковальню и перековывает в яркие певучие стихи. Его творчество в лучшем смысле современно. Он подступает к самым страшным загадкам человечества и хочет решить эти вековечные и злободневные вопросы не

методами науки, а силами и средствами искусства. Верхарн создал новые «роды» и «виды» в поэзии. Никто до него не подозревал, что роман можно сжать до лирического стихотворения» («Весы», 1904, № 3, стр. 54). В 1906 г. Брюсов издал свои переводы из Верхарна отдельной книгой («Стихи о современности»). В предисловии к этому изданию он писал, что «знакомство с Верхарном столь же необходимо для мыслящего человека, как знакомство со всеми великими деятелями искусства». Еще более высокая оценка поэзии Верхарна дана Брюсовым в предисловии к новому переработанному изданию его переводов Верхарна (изд. «Всемирная литература», П. 1923): «В своих лучших созданиях Верхарн был поэтом Человека вообще, поэтом Земли, как особого мира, поэтом, которым мы вправе гордиться перед гениями других планет».

Столь же апологетична и печатаемая статья, в которой утверждается, что значение творчества бельгийского поэта-символиста равнозначно творчеству Данте.

Критик, охарактеризовавший Верхарна странным сочетанием слов: «мистик безбожия» — З. А. Венгерова; под таким названием напечатана ее статья в журнале «Новый путь», 1904, № 2.

В печатаемой статье Брюсов, вместо принятой теперь транскрипции «Верхарн», употребляет «Верхарен». Но в дальнейшем Брюсов от такой формы написания отказался и пользовался установившейся — Верхарн.

Стр. 246. *Право на работу.*—Напечатано в газете «Утро России», 18 августа 1913 г.

Статья является ответом на статьи К. Д. Бальмонта, напечатанные в той же газете: «Восковые фигуры» — о книге рассказов Брюсова «Ночи и дни» (в № 149) и «Забывший себя» — о первом томе Полного собрания сочинений и переводов Брюсова (в № 179).

Статья характерна для Брюсова, отрицавшего бессознательность, стихийность поэтического творчества и этим резко отличавшегося от Бальмонта и других символистов. Еще в 1903 г. в статье, написанной по поводу выхода книги Бальмонта «Будем как солнце», Брюсов отметил, что «Бальмонт не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий. Если какой-либо стих ему не удается, он спешит к следующему, довольствуясь — для связи — каким-нибудь приблизительным выражением. Это делает, между прочим, смысл иных его стихов темным, и эта темнота — самого нежеланного рода: ее причины не в трудности (утонченности или углубленности) содержания, а в неточности выбранных выражений» (В. Брюсов. Далекие и близкие. М. 1912, стр. 81).

Стр. 250. *Овидий по-русски.*— Напечатано в журнале «Русская мысль», 1913, № 4.

Стр. 258. *Год русской поэзии.*— Напечатано в журнале «Русская мысль», 1914, № 5.

О первых выступлениях футуристов Брюсов говорит в статье «Новые течения в русской поэзии. Футуристы», напечатанной в «Русской мысли», 1913, № 3. Критически относясь к словесным новшествам футуристов, находя, что они «ничего особенно оригинального или даже просто нового не дали», Брюсов все же склоняется к тому, что какая-то «правда», какие-то «возможности развития в их попытках чувствуются». В другой статье (о поэтах эклектиках, напечатанной в № 8 того же журнала), отметив, что большинство современных поэтов проходят мимо окружающей их действительности и описывают «много раз (и много лучше) описанное», Брюсов снова говорит о футуризме. Положительную сторону футуристического движения Брюсов усматривал в том, что «футуризм, как доктрина», призывает «к воплощению в поэзии современной жизни (т. е. к непосредственным наблюдениям) и к новой работе над словом (т. е. к расширению словаря, к совершенствованию ритмов и т. п.). Если футуристическое движение найдет у нас последователей серьезных и талантливых, оно, быть может, откроет новые пути поэзии. Ходить же взад и вперед по старым, только любуясь вновь выдуманными рифмами, пора бы и перестать».

Маринетти — итальянский писатель, организатор и глава футуристов, идеолог империализма, ярый фашист. В своих литературных манифестах прославлял агрессию, воспевая войну, как «лучшую гигиену мира». В печатаемой статье Брюсов бегло упоминает о близости русских футуристов к итальянскому футуризму, возглавляемому Маринетти. Но позднее, в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», Брюсов отмечает, что «идеологические предпосылки, выставляемые ранними футуристами, заимствованные с Запада, толкали их на роковой путь служения империалистическому капитализму» («Печать и революция», 1922, № 7). Эту же мысль Брюсов высказывает в статье «Смысл современной поэзии».

Брюсов особенно внимательно следил за работой Маяковского, выделяя его среди футуристов; он всегда отзывался о нем, как о большом поэте. Делая обзор русской поэзии за 1917—1922 гг., Брюсов писал: «Маяковский сразу, еще в начале 10-х годов, показал себя поэтом большого темперамента и смелых мазков. Он был один из тех, кто к Октябрю отнесся не как к внешней силе, прежде всего мешающей самой работе (отношение очень многих, несмотря на стихи, где революция воспевается), но

как к великому явлению жизни, с которым он сам органически связан... Стихи Маяковского принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия; их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии. В своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката — резкие линии, кричащие краски. При этом он нашел и свою технику,— особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление, как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкина и др.)». («Печать и революция», 1922, № 7.)

Стр. 267. *Игорь Северянин.*—Напечатано в сборнике «Критика о творчестве Игоря Северянина. Статьи проф. Р. Ф. Брандта, В. Я. Брюсова, С. Боброва. Рецензии А. Измайлова и др.», М. 1916.

В статье, несмотря на критическое отношение Брюсова к творчеству Северянина, положительная оценка его поэзии и размеры дарования явно преувеличены.

Стр. 282. *Александр Блок.*— Напечатано в «Русской литературе XX века», под редакцией С. А. Венгерова, том II, книга 2-я,М. 1917.

Брюсов некоторое время относился к творчеству Блока очень сдержанно. Только после появления лирической драмы «Балаганчик» и стихотворений, вошедших позднее в книгу «Нечаянная радость», отношение Брюсова к Блоку существенно изменилось. Когда же появилась «Нечаянная радость», Брюсов пришел к выводу, что лишь в этой книге Блок обнаружил подлинные размеры своего творческого дарования. Характерно, что после выхода в свет «Нечаянной радости» многие друзья Блока оценили эту книгу, как «измену» их заветным чаяниям и мистическим идеалам. Брюсов, наоборот, увидел в новом направлении творчества Блока выход на более широкое поэтическое поприще. В рецензии на эту книгу («Весы», 1907, № 2) Брюсов писал, что в ней «не все отделы равноценны. Еще немало стихотворений должно быть отвергнуто как такие, в которых поэт не сумел адэкватно воплотить в слова свои переживания. Но уже в целом ряде других чувства поэта — большею частью простые и светлые — нашли себе совершенное выражение в стихах певучих и почти всегда нежных. Читая эти песни, вспоминаешь похвальбу Ив. Коневского «Властно замкну я в жемчужины слова смутные шорохи дум». Стих А. Блока всегда напевен, хотя размеры его и однообразны. В нем есть настоящая магия слова, чудесная, которую почти невозможно разложить на составные элементы, трудно объяснить аллитерациями, игрой гласных и т. д. В таких песнях, как посвященная Ф. Смородскому или «Умолкает светлый ветер», есть что-то от пушкинской прелести... Его маленькие диалоги и его

песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими. Перед нами создается новая вселенная, и мы верим, что увидим ее полную и богатую жизнь — ярко озаренной в следующей книге А. Блока».

Положительно отозвался Брюсов и о следующих книгах Блока: «Снежная маска» («Весы», 1907, № 5) и «Ночные часы» («Русская мысль», 1912, №1). Основные положения печатаемой статьи Брюсова были высказаны им в упомянутой заметке в «Русской мысли» о «Ночных часах» и о первой книге «Собрания стихотворений» А. Блока.

В статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» («Печать и революция», 1922, № 7), являющейся обзором русской поэзии за 1917—1922 гг., Брюсов писал, что книги Блока, появившиеся в этот период («Ямбы», «За гранью прошлых дней», «Седое утро», драма «Песня судьбы», поэмы «Возмездие» и «Двенадцать»),— «на девять десятых — повторение прежнего...» Самым сильным произведением Блока за революционный период Брюсов считал поэму «Двенадцать». Однако в оценке этой поэмы он оказался неправ, определив ее как «антиреволюционную по духу», хотя и отметил, что поэт в ней «все же соприкоснулся со стихией революции».

Стр. 295. *Ремесло поэта.*— Вступительная лекция к курсу стихотворной техники в московской «Студии стиховедения», прочитанная 18 апреля 1918 г. Напечатана в книге Брюсова «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912—1918 гг.)». Книгоиздательство «Геликон», М. 1918.

Мысль о необходимости специальных школ для поэтов впервые была высказана Брюсовым в 1902 г., в небольшой заметке «Школа и поэзия» (журнал «Семья», приложение к газете «Русский листок», 10 марта). Первой попыткой Брюсова создать школу для поэтов была организованная им в 1920 г. студия при Литературном отделе Наркомпроса. В 1921 г. студия, слитая с существовавшими тогда в Москве литературными курсами при «Дворце искусств», была преобразована в Высший литературно-художественный институт с трехлетним курсом. В основу плана построения института, который был выработан Брюсовым, легла мысль о том, что «мастерство воплощения литературно-художественного произведения может быть рационализировано подобно тому, как рационализировано мастерство живописи или музыки, технике которых обучают во Вхутемасе и консерватории». Таким образом, и по своему замыслу и по своему учебному плану институт являлся вузом профессиональным, производственным. Его задачи были: подготовить людей, владеющих техникой художественного слова в различных жанрах (прозы, стиха, драмы, перевода), а также

критиков, литературоведов, фольклористов и литературных пропагандистов (работников в клубах и литкружках). Центральное место в программе института занимали классы поэзии, прозы, драматургии, художественного перевода, критики. Научная подготовка работников в области художественного слова занимала ряд курсов и семинаров по политическим и общественным дисциплинам, логике, психологии, русской, латинской, греческой и западной литературам, поэтике, фольклору, языкознанию и языкам, истории искусств и истории музыки. Значительное место в программе было отведено стиховедению. Во главе института стоял Брюсов. Темы курсов, которые он вел в институте, были самыми разнообразными: он читал русскую литературу, античную литературу, энциклопедию стиха, сравнительную грамматику индоевропейских языков, латинский язык и даже историю математики (см. сборник «Валерию Брюсову». М. 1924, стр. 45—50; «Высший литературно-художественный институт имени Валерия Брюсова. Программы и учебные планы», М. 1924).

Стр. 316. *Пролетарская поэзия.*— Напечатано в журнале «Художественное слово». Временник Литературного отдела НКП, кн. 1, М. 1920.

В этой статье Брюсов рассматривает проблемы пролетарской культуры, выдвинутые идеологами Пролеткульта (сокращенное название объединения пролетарских культурно-просветительных организаций, действовавших в первые годы революции), писателями П. К. Бессалько (1887—1920), Ф. И. Калининым (1883—1920) и историком литературы В. М. Фриче. Для Брюсова бесспорно, что как результат пролетарской революции должна возникнуть новая, пролетарская культура. Но он решительно отвергает утверждение «пролеткультовцев», что передовая трудовая интеллигенция не может и не должна принимать участия в строительстве пролетарской культуры, что пролетарская поэзия «творится только поэтами-рабочими и поэтами, первоначально бывшими рабочими», «прежде всего индустриальными рабочими»; что интеллигент не может быть пролетарским писателем (Ф. Калинин), так как пролетарская поэзия является развитием «мыслей и чувств рабочего класса, облеченных в образную, художественную форму поэтами же рабочего класса» (Бессалько).

Статья Брюсова — одна из его первых попыток осмыслить понятие «пролетарская культура» — написана в 1920 г., когда, как он отмечает это, даже видным представителям «пролетарской поэзии» это понятие было «далеко не ясно». И заслуживает внимания, что Брюсов правильно оценивает и отвергает глубоко ошибочное утверждение «пролеткультовцев», что новая, пролетарская культура мо-

жет быть создана только силами рабочих, из чего следовало их отрицательное отношение к интеллигенции и пренебрежительное отношение к культурному наследству.

Порочность этих утверждений идеологов Пролеткульта была, как известно, сурово осуждена В. И. Лениным, который, выступая на III Всероссийском съезде РКСМ в октябре 1920г., заявил: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, стр. 262).

Те же мысли высказаны В. И. Лениным в написанном им проекте резолюции I Всероссийского съезда Пролеткульта в октябре 1920 г.: «...Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

...Неуклонно стоя на этой принципиальной точке зрения, Всероссийский съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации...» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, стр. 292).

К числу культурных деятелей, готовых отдать все свои силы строительству новой пролетарской культуры, о которых говорит Брюсов в конце статьи, должен быть отнесен и он. Поняв все величие Октябрьской социалистической революции, Брюсов с конца 1917 г. работает с советской властью. В 1920 г. он заведовал ЛИТО— Литературным отделом Наркомпроса, организовал при нем студию и — как вспоминает А. В. Луначарский — «с любовью отмечал всякое завоевание молодой пролетарской поэзии» («Литературные силуэты», М. 1925, стр. 171).

Стр. 322. *Смысл современной поэзии.*— Напечатано в журнале «Художественное слово». Временник Литературного отдела НКП., кн. 2, М. 1920—1921.

Брюсов дает в этой статье развернутую характеристику символизма, как поэтического направления. Однако, несмотря на свое критическое отношение к символизму, он высказывает ряд мыслей, еще не свободных от таких, например, утверждений, что «идея символа» стала «постоянным достоянием литературы» и что никто из поэтов уже «не может не пользоваться (сознательно) им».

Мысль Брюсова, что общее развитие «экономической и духовной жизни» совершается по законам диалектики, верна, но выражена в значительной мере абстрактно. Брюсов не учитывает конкретных исторических фактов, которыми в каждом отдельном случае определяются те или иные изменения в общественной жизни. Такой же характер носит рассуждение Брюсова, когда он говорит о явлениях литературы, смене литературных школ. Ошибочно Брюсов придает решающее значение появлению каждой новой литературной школы, не учитывая всей сложности литературного процесса; литературные школы сосуществуют, несмотря на то, что та или другая занимает господствующее положение.

Точно так же схематично говорит Брюсов и о смене философских школ. Рационализм XVIII в. вовсе не был, как он ошибочно утверждает, уничтожен Кантом и его последователями.

Ошибочно и необоснованное утверждение Брюсова о безразличном отношении к слову, якобы типичном для писателей-реалистов. В этом сказываются еще неизжитые Брюсовым эстетические теории символизма.

Преувеличенное значение придает Брюсов изменениям в языке, совершившимся за последние годы. Как показано И. В. Сталиным, русский язык со времени Пушкина, за период свыше ста лет, «не претерпел какой-либо ломки, и современный русский язык по своей структуре мало чем отличается от языка Пушкина» (И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1950, стр. 9).

Иронически говоря об «охране традиций» и подразумевая под «крайними правыми» поэтов-эпигонов, Брюсов переоценивает значение существовавших тогда многочисленных поэтических групп — неофутуристов, имажинистов и др.,— «занятых ковкой новых форм».

Стр. 339. *Погоня за образами.*—Напечатано в газете «Московский понедельник», 1922, № 12.

Стр. 343. *О рифме.*— Напечатано в журнале «Печать и революция», 1924, № 1.

Стр. 356. *Синтетика поэзии.*— Напечатано в сборнике «Проблемы поэтики», под редакцией В. Я. Брюсова, изд. «Земля и фабрика», М.— Л. 1925.

В сборнике напечатаны статьи: А. В. Луначарского, Л. Гроссмана, Г. Шенгели, К. Локса и др.

В предисловии к сборнику Брюсов писал: «Область поэтики — одна из наименее разработанных в науке... На твердую научную почву изучение поэтических произведений стало лишь после того, как были вполне осознаны два положения: 1) что поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни, 2) что формы поэтических произведений суть результаты коллективного опыта определенных общественных групп». Первое положение должно, в конечном итоге, привести к созданию истории литературы, написанной по марксистскому методу, второе — к созданию научной поэтики. Но,— заключает Брюсов,— «ввиду новизны задач в настоящее время возможно делать только первые опыты в указанных направлениях, главным образом, собирать материал и систематизировать его. Важно установить документально, что поэтические формы — не продукт свободного индивидуального творчества, но подчинены законам, общим для целого коллектива. Достичь этого можно только подробным анализом различных поэтических форм и сравнением их между собой. После этого, пока формального, изучения и пополнения материала, наступит время для выяснения тех социальных условий, которые вели к появлению в данную эпоху, в данном классе — данных поэтических форм, что уже будет прямым переходом к истории литературы».

Статья Брюсова содержит ряд спорных положений и представляет интерес главным образом для творческой биографии поэта, свидетельствуя о его стремлении овладеть марксистской методологией и в ее свете рассмотреть некоторые вопросы поэтики.

Стр. 371. *Стихотворная техника Пушкина.* — Напечатано в издании «Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Пушкин», т. VI, П. 1915.

Посылая эту статью Венгерову, Брюсов в феврале 1914 г. писал ему: «Как всегда, хорошо вижу все ее недостатки. Главный — тот, что я все же не охватил всего содержания темы. Но и тема была «неохватная». Мною собрана едва 1/10 доля того, что можно, и должно, было собрать,— и все же материал получился столь огромный, что вместить его можно было бы только в целой книге. Я выбрал из него «кое-что», вероятно, не самое существенное и не самое интересное. Но, право, иначе надо было бы работать годы» («Литературный архив. Материалы по истории литературы и обществ. движения», под ред. С. Д. Балухатого, Н. К. Пиксанова и О. В. Цехновицера, изд. Академии наук СССР, М.— Л. 1938, т. I, стр. 343).

Цитируемая Брюсовым по дореволюционным изданиям Пушкина первая строка стихотворения «Боже царя храни» нами

исправлена на «Там громкой славою», так как первая строфа этого коллективного стихотворения принадлежит В. А. Жуковскому.

Критическому разбору этой статьи Брюсова посвящены статьи: Б. Томашевского в издании «Пушкин и его современники», вып. XXIX—XXX, П. 1918; Сергея Боброва в его брошюре «Новое о стихосложении А. С. Пушкина», М. 1915.

Стр. 409. *Гавриилиада.*—Печатается по изданию: «Гавриилиада». Полный текст. Вступительная статья и критические примечания Валерия Брюсова». Изд. «Альциона», М. 1918. Впервые статья была помещена в издании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова, т. II, М. 1908.

В текст статьи для отдельного издания «Гавриилиады» Брюсов внес некоторые изменения. Так им были вычеркнуты два последних абзаца, в которых он, отметив, что поэма печаталась на основании неизвестных списков, говорит: «Сколько-нибудь достоверным, в отношении текста, может почитаться только отрывок, переписанный кн. Вяземским для А. И. Тургенева (Остафьевский архив, II, 287)».

«Полный список поэмы имеется в собственной его велич. библиотеке (см. «Новое время», 1903, № 9874 и 9877). Кроме того, есть все основания предполагать,что в архивах Остафьева еще сохраняется собственноручная рукопись Пушкина. На экземпляре «Стихотворений А. С. Пушкина», изд. 1870 г., Берлин, есть такая надпись кн. П. А. Вяземского: «У меня должен быть в старых бумагах полный собственноручный Пушкина список Гавриилиады, им мне присланный. Должно сжечь его, что и завещаю сделать сыну моему». Будем надеяться, что варварский акт сожжения пушкинской рукописи, когда она будет разыскана, не состоится и что находка даст нам достоверный текст одного из значительнейших созданий Пушкина».

Краткие сведения, сообщаемые в этих откинутых абзацах, в более полном виде были даны Брюсовым в примечаниях к упомянутому отдельному изданию «Гавриилиады». Изданию этому предпослано предисловие «От издательства», написанное Брюсовым (рукопись сохранилась в его архиве), которое является как бы введением к статье о поэме Пушкина. Приводим здесь его основную часть:

«Среди произведений Пушкина первой половины его деятельности (1822 г.) видное место занимает поэма, которую сам он называл то «Гавриилиада», то «Благовещенье», но за которой установилось первое из этих названий. До сих пор «Гавриилиада» в собраниях сочинений Пушкина, изданных в России, полностью

не появлялась. Напечатанная впервые в лондонском издании Н. Огарева «Русская потаенная литература», в 1861 г., «Гавриилиада» после того несколько раз перепечатывалась за границей, но по сомнительным спискам и без научного внимания к исправности текста. В изданиях, выходивших в России, появлялись только отрывки из поэмы и даже в Академическом издании помещено только немногим больше половины стихов, с пропусками, совершенно нарушающими ход повествования.

По этой причине «Гавриилиада» остается неизвестной даже многим исследователям Пушкина. Когда в 1902 г. возник в печати спор о принадлежности «Гавриилиады» Пушкину (спор, по существу, бесплодный, ибо авторство Пушкина — вне всякого сомнения), выяснилось, что некоторые участники полемики, в том числе видные историки литературы, не имели в руках полного текста поэмы. Разумеется, ученые специалисты, живущие в столицах, имеют возможность ознакомиться с «Гавриилиадой» по изд. Н. Огарева, с особого разрешения, в публичных государственных библиотеках. Но для очень многих, изучающих творчество Пушкина, особенно, если они живут в провинции, доступ к «Гавриилиаде» закрыт...

Все это было бы еще не так важно, будь «Гавриилиада» — случайная «шалость пера» (хотя и такие «шалости» у Пушкина — драгоценность, как и каждая его строка); но поэма, написанная Пушкиным в 1822 г., между «Братьями разбойниками» и «Бахчисарайским фонтаном», принадлежит к числу обдуманнейших и наиболее обработанных созданий великого поэта. «Тайные стихи обдумывать люблю»,— говорил о себе Пушкин; и, действительно, тем своим стихам, отдать которые в печать нечего было и думать, Пушкин посвящал столько же внимания, столько же труда, как и произведениям, назначаемым для широкого распространения. В «Гавриилиаде» — то же художественное совершенство, как и в других поэмах Пушкина, та же мастерская отделка стиха, доставшаяся поэту путем долгой и напряженной работы (как то доказывают черновые рукописи), тот же свет гения, блестки огромного ума, тонкого остроумия, начитанности. Наконец, «Гавриилиада» — существенный источник для знакомства с биографией Пушкина, его духовным развитием, эволюцией его миросозерцания. Близкое знакомство с «Гавриилиадой» необходимо каждому, кто хочет узнать и понять Пушкина.

Н. Огарев, первый издатель «Гавриилиады», признает ее «язык и форму» — «безукоризненно изящными», хотя «содержание проникнуто религиозным и политическим вольномыслием». «Для нас,— пишет Н. Огарев,— очень важна эта сторона изящества

неприличных стихотворений Пушкина; мы слишком неизбежно видим, как с отсутствием изящности форм в жизни на долю стихотворений неприличного содержания остается только неприличность и устраняется все изящное. «Гавриилиада», принадлежащая к произведениям раннего возраста поэта, без сомнения отзывается влиянием Парни. Рассказ Сатаны о том, как и почему он научил Еву отведать запрещенного плода, и прилет голубя имеют всю силу и прелесть лучших позднейших произведений Пушкина». Несколько далее Н. Огарев добавляет: «Пушкин довел стихотворения эротического содержания до высокой художественности, где уже ни одна грубая черта не высказывается угловато и все облечено в поэтическую прозрачность». Можно соглашаться и не соглашаться с выводами Н. Огарева, но уже самый факт, что они были высказаны таким чутким и авторитетным критиком, обязывает всех, изучающих Пушкина, ознакомиться с «Гавриилиадой». Закрыть на нее глаза — значит сознательно отбросить важный этап в творчестве великого поэта. Сам Пушкин позднее, как говорят, отрекался от «Гавриилиады», не терпел даже упоминания в своем присутствии об этой поэме. Но, во-первых, такие свидетельства еще требуют проверки, а во-вторых, поэт, создавший художественное произведение, как бы теряет свои права над ним: оно принадлежит уже всему человечеству. Не забудем, что Гоголь хотел уничтожить «Вечера на хуторе близ Диканьки», что Тассо исказил переделками «Освобожденный Иерусалим», что Боттичелли в старости порывался уничтожить все свои лучшие картины; потомство, однако, сохранило прелестные сказки Гоголя, читает поэму Тассо в первой, не переделанной, редакции, восхищается поныне полотнами Боттичелли. «Из песни слова не выкинешь», и Пушкин не властен уничтожить тот факт, что в его жизни был период, когда он с увлечением работал над «Гавриилиадой» и создал превосходную поэму, хотя и противоречащую обычным понятиям о нравственности и религиозности...»

В тексте статьи Брюсова нами исправлено неправильное, но принятое тогда, написание «Гавр*и*лиада». «Название поэмы,— замечает Б. В. Томашевский,— дважды встречается в рукописях Пушкина. Оба раза он пишет «Гавр*ии*лиада», согласно с обычной этимологией. Название «Гавр*и*лиада» есть, очевидно, искажение переписчиков, проникшее во все списки» (А. С. П у ш к и н. Гавриилиада. Поэма. Редакция, примечания и комментарий Б. Томашевского, П. 1922, стр. 52).

Черновой набросок стихотворения из кишиневской тетради Пушкина «Прими в залог воспоминанья» приведен Брюсовым, по-видимому, по рукописи Пушкина, но прочитан им неправильно, с

сохранением зачеркнутых строк и произвольной их компановкой (см. указанное изд. «Гавриилиады», под ред. Томашевского, стр. 41—42).

Сведения, сообщаемые Брюсовым в списке о нескольких стихах «Гавриилиады», которые предназначались Пушкиным потом для стихотворения «19 октября 1825 года», основаны на ошибке Я. К. Грота, увидевшего в этих стихах строфу стихотворения «19 октября». На этом основании Ефремов, на которого и ссылается Брюсов, уличал Комовского в подлоге, между тем как стихи, им сообщенные, являются вариантом стихов «Гавриилиады» (изд. «Гавриилиады», под ред. Томашевского, стр. 48).

Замечание Брюсова (в начале главы IV), что Пушкин в конце двадцатых годов «был уже далек от неверия своей юности», что «близились годы религиозных раздумий» и пр., неверно. Позднее сам Брюсов объяснял темы таких стихотворений, как «Молитва», уже не «религиозными раздумьями», а интересом поэта к образцам религиозной поэзии (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Редакция, вступительные статьи и комментарий Валерия Брюсова. М. 1919, т. I, стр. 376).

«Галуб» — начало поэмы о Тазите. При первой публикации в 1837 г. после смерти Пушкина в «Современнике» было ошибочно напечатано имя отца героя поэмы — Галуб, вместо Гасуб. Этим неправильно прочитанным именем и была названа вся поэма. Ошибка повторялась во всех изданиях и была исправлена только в 1930 г. в собр. соч. Пушкина, изданных приложением к журналу «Красная нива».

Более точно время написания «Гавриилиады»: апрель 1821 г. (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М. 1951, стр. 294).

Еще в 1903 г. Брюсов на страницах «Русского архива» (№ 7) доказывал принадлежность «Гавриилиады» Пушкину в статье «Пушкин. Рана его совести». (Заглавие статьи дано редактором журнала П. И. Бартеневым. См. «Библиография Валерия Брюсова», М. 1913, стр. 18.) Статья Брюсова вызвала тогда резкие возражения со стороны Н. Барсукова и Стародума в № 8 «Русского вестника». Стародум писал: «Некто г. Валерий Брюсов избрал себе специальность — грязнить память Пушкина... Валерий Брюсов с наглостью невежды и с развязностью невоспитанного человека тщится доказать, что Пушкин решился на бессовестную ложь перед «императором Николаем I, отрицаясь от авторства Гаврилиады», и т. д.

Стр. 421. *Медный всадник.* — Напечатано в издании «Библиотека великих писателей, под редакцией С. А. Венгерова. Пушкин», т. III, СПБ. 1909.

Статья Брюсова основана на самостоятельном изучении им рукописей поэмы Пушкина. Однако, совершенно правильно подчеркнув отличие «Медного всадника» от начатого, но оставленного Пушкиным замысла большого стихотворного произведения, героем которого является Езерский, Брюсов при цитировании смешивает черновые рукописи «Медного всадника» и «Езерского», написанного «онегинской строфой» (см. Н. Измайлов. Из истории замысла и создания «Медного всадника». «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX, Л. 1930). Незначительная часть рукописных вариантов из вступления к поэме была опубликована Брюсовым в статье «Новые варианты «Медного всадника» в журнале «Русская мысль», 1910, № 6. «Следя за работой Пушкина,— писал в этой статье Брюсов,— видишь, как он создает стройное целое из первоначального хаоса мыслей и образов, как постепенно он совершенствует каждый стих и взамен слов, уже ярких и метких, умеет находить еще более прекрасные. Для русского поэта не может быть лучшей школы, как вникать в поправки Пушкина, стараясь разгадать, почему он отказался от такого-то сочетания звуков, почему один эпитет предпочел другому, почему заменил или откинул то или иное выражение».

Утверждение Брюсова, что рукопись поэмы Пушкина рассматривал не Николай I, а канцелярия Третьего отделения, в настоящее время документально опровергнуто: цензором «Медного всадника» был лично Николай I, рукопись поэмы с пометками царя сохранилась до наших дней (см. Т. Зенгер. Николай I— редактор Пушкина. «Литературное наследство», 1934, вып. 16—18, стр. 521—524).

В конечных выводах первой части статьи Брюсов приходит к ошибочным взглядам, впоследствии им не разделявшимся (см. примеч. к статье «Пушкин и крепостное право»).

Стр. 453. *Маленькие драмы Пушкина.* — Напечатано в газете «Русские ведомости», 1915, № 67 с подзаголовком: «К предстоящему спектаклю в Художественном театре».

Премьера пушкинского спектакля в московском Художественном театре («Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери») состоялась 14 апреля 1915 г.

Утверждение Брюсова, что «Шекспир подавлял Пушкина в его драме» и что «Борис Годунов», являясь «событием значительнейшим» для нашей литературы, все же не внес существенно нового «в сокровищницу мировой литературы» — глубоко ошибочно. Брюсов повторил здесь компаративистское утверждение, преувеличивающее влияния на творчество Пушкина западноевропейских писателей. Советское пушкиноведение разрушило в корне эти ложные рассуж-

дения о влияниях, будто бы лишавших поэзию Пушкина своего национального значения.

«Условность», к которой приводит сжатость «маленьких драм» Пушкина, о чем говорит Брюсов, разумеется, не делает их менее реалистичными. «Условность», «неправдоподобие» театра не лишает драматургию реализма.

Стр. 459. *Разносторонность Пушкина.*— Напечатано в «Известиях ВЦИК», 1922, № 34.

Касаясь этой же темы в «Записке о правописании в издании сочинений А. С. Пушкина» (1922), Брюсов писал: «Всеобъемлющий гений Пушкина охватывал все стороны духовной жизни его времени: не только интересы искусства, в частности — поэзии, но и вопросы науки, общественной деятельности, политики, религии и т. п. Тем более энциклопедистом был Пушкин как писатель: все, так или иначе связанное с литературой, было им вновь пересмотрено и продумано. Лирик по призванию, драматург, проложивший новые пути для русского театра, романист, создавший нашу прозу, поразительный переводчик, Пушкин вместе с тем был и историк, сумевший остаться самостоятельным в эпоху подавляющего господства Карамзина, и автор увлекательных путевых записок, и деятельный журналист, сам — редактор-издатель лучшего временника его дней и усердный сотрудник других изданий, где помещал свои вдумчивые безошибочные критики, заметки на самые разнообразные темы, острую полемику. В то же время Пушкин посвящает свое внимание вопросам истории литературы, теории поэзии, техники стиха, грамматики и, наконец, орфографии, так теснейшим образом связанным с литературой. И вся эта разностороння деятельность образует стройное целое, потому что отражает единое миросозерцание, составляет различные проявления единой, цельной личности великого поэта» («Мой Пушкин», стр. 207).

«Революционер в своей юности...» — см. примеч. к статье «Пушкин и крепостное право».

Утверждение Брюсова, что «многие замечательнейшие создания русской литературы — лишь развитие идей Пушкина», не вполне точно. При всем огромном влиянии Пушкина на русскую литературу, в произведениях Толстого и Достоевского, например, нельзя усмотреть развития этих идей, не учитывая глубокого отличия исторических эпох и решения социальных проблем, ими выдвинутых.

Стр. 464. *Почему должно изучать Пушкина?* — Напечатано в газете «Московский понедельник», 1922, № 6.

Преклонение Брюсова перед творчеством Пушкина ярко выражено в его лаконическом ответе на анкету журнала «Всемирная

иллюстрация» в 1924 г., № 3—4. Отмечая 125-летие со дня рождения Пушкина, редакция журнала обратилась к ряду советских писателей, критиков, историков литературы с вопросами: «Сохранил ли Пушкин значение для современности? Какое? Что почерпнет в его произведениях для себя строитель нового мира — рабочий класс?» На эти вопросы Брюсов ответил одною фразой: «Учитесь у Пушкина».

Стр. 467. *Пушкин и крепостное право.* — Напечатано в журнале «Печать и революция», 1922, книга вторая (пятая), апрель — июнь.

Подчеркивание умеренности политических лозунгов «Вольности», присущее не одному Брюсову,— является, как пишет М. В. Нечкина, примером «внеисторического, в корне ложного подхода к поэту с меркой «революционера вообще». «В эпоху «Союза спасения» даже Пестель, столь левый в дальнейшем декабрист, некоторое время стоял на позициях конституционной монархии. Надо только удивляться, с какой силой политического обобщения, с какой политической ясностью и точностью отразил Пушкин — восемнадцатилетний поэт, только что сошедший с лицейской скамьи,— самые передовые лозунги этого периода развития дворянской революционности. С огромной политической смелостью и бесстрашием воспевал Пушкин «Закон», стоящий выше монархов. Ни на одну минуту нельзя забывать, что это делалось в мрачной, абсолютистско-феодальной России, России крепостного права и кнута Аракчеева, в России Священного Союза, душившего все революционное в Европе... В оде «Вольность» Пушкин высказывает отрицательное отношение к дворцовому перевороту, к убийству Павла I. Этот момент еще раз доказывает идейную близость Пушкина к декабристам и отнюдь не может являться доводом в пользу «умеренности» политических позиций Пушкина... Декабристы глубоко задумывались над перспективой дворцового переворота и сознательно отвергали этот путь как неправильный и омерзительный. Они решили открыто выступить перед лицом всего народа, на столичной площади... Пушкин не имел ничего общего с черносотенной контрреволюционной теорией легитимизма, провозгласившей «законность» династий, свергнутых революцией. Мракобесие французской «Chambre introuvable»[1] и пушкинская ода «Вольность», разумеется, не только не имеют между собой ничего «общего», а находятся на двух противоположных полюсах» (М. В. Нечкина. Пушкин и декабристы. М. 1949, стр. 8—11).

[1] «Бесподобная палата». Так Людовик XVIII назвал законодательную палату, избранную в 1815 г. и распущенную в 1816 г.; палата эта проводила ультрареакционную политику и поддерживала белый террор.

«Мысли на дороге» — под таким названием ранее в сочинениях Пушкина печаталось «Путешествие из Москвы в Петербург».

Цитата из десятой главы «Евгения Онегина», приведенная Брюсовым, основана на транскрипции зашифрованной рукописи, сделанной П. О. Морозовым («Пушкин и его современники», вып. XIII, СПБ. 1910, стр. 10—11). Но связный текст, извлеченный Брюсовым из транскрипции, не может быть признан правильным. Ранее, в брошюре «А. С. Пушкин. Стихотворения о свободе» (М. 1919), он привел эти же стихи в иной редакции, тоже вызывающей возражения (см. «Литературное наследство», вып. 16—18, М. 1934, стр. 382—383). В академическом издании Пушкина (1937, т. VI, стр. 524) черновик этой строфы дан в следующей редакции:

Друг Марса, Вакха и Венеры
Им резко Лун⟨ин⟩ предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал
Читал сво⟨и⟩ ноэли Пушкин
Мела⟨нхолический⟩ Як⟨ушкин⟩
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал
Одну Росси⟨ю⟩ в мире видя
Лаская в ней свой идеал
Хромой Т⟨ургенев⟩ им внимал
И слово: рабс⟨тво⟩ ненавидя
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крест⟨ьян⟩

Цитируемые Брюсовым по изданию Венгерова «Исторические замечания» в академическом издании сочинений Пушкина напечатаны под заглавием «Заметки по русской истории XVIII века» (т. XI, изд. Академии наук СССР, 1949).

Мнение, будто Пушкин во вторую половину своей жизни не разделял тех революционных убеждений, которые ему были свойственны в юности, ранее высказывал и сам Брюсов. Только в послеоктябрьский период он от такого убеждения решительно отказался. Например, в статье «Пушкин и царизм» (1923) он писал: «...что Пушкин был *революционер*, что его общественно-политические взгляды были *революционные* как в юности, так и в зрелую пору жизни и в самые ее последние годы, это мое решительное убеждение... Притом я настаиваю, что революционером Пушкин был не только бессознательно, в глубинах своего творческого миропонимания... но и сознательно в своих логически обдуманных суждениях... Это твердый вывод из того внимательного изучения Пушкина, которое в моей жизни занимает вот уже почти сорок лет» («Мой Пушкин». М.- Л. 1929, стр. 301—302).

Стр. 480. *Звукопись Пушкина.*— Напечатано в журнале «Печать и революция», 1923, книга вторая, февраль — март.

Стр. 499. *Левизна Пушкина в рифмах.* — Напечатано в журнале «Печать и революция», 1924, книга вторая, март — апрель.

Стихотворные шутки «Дева, ног не топырь» и некоторые другие были опубликованы, как принадлежащие Пушкину, в книге Брюсова «Письма Пушкина и к Пушкину» (М. 1903), а затем включены им в первый том сочинений Пушкина, вышедший под его редакцией (М. 1919) под заглавием «Игра рифмами». Как пушкинские «шутки» были включены и в последующие собрания его сочинений. Но в 1936 г. Л. Б. Модзалевский, произведя тщательную экспертизу рукописи, пришел к выводу, что стихотворные шутки эти писаны рукою Льва Сергеевича Пушкина, который, повидимому, и является их автором. В последующие издания «шутки» эти, как не принадлежащие Пушкину, не включаются (Л. Б. Модзалевский. Мнимые экспромты Пушкина «Пушкин». Временник пушкинской комиссии, изд. Академии наук СССР, Л. 1936, стр. 219—220).

ВОСПОМИНАНИЯ. ЗАМЕТКИ

Стр. 515. *Памяти.*— Напечатано в книге Валерий Брюсов. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. Предисловие и примеч. Н. С. Ашукина, М. 1927.

«Памяти» были начаты Брюсовым в конце 1923 г. и остались неоконченными; рукопись обрывается на половине фразы.

Дед Брюсова (по матери) Александр Яковлевич Бакулин родился в 1813 г., не в Лебедяни, а, как сообщает сам Брюсов («Русский архив», 1903, № 3), в Ельце, Орловской губ. В 50-х гг. он покинул Елец, лет десять держал мельницы в Умани и около этого города, затем жил в Лебедянском уезде, Тамбовской губ., а в последние годы жизни — в арендованной им усадьбе Караваевке, Александровского уезда, Владимирской губ. Умер он в 1894 г. в Москве. В «Русском архиве» (1903, № 3) Брюсов опубликовал несколько стихотворений и басен Бакулина. Во вступительной заметке к ним он писал: «В ранней молодости дед мечтал всецело посвятить себя литературе. Но у него было мало настойчивости в борьбе с условиями провинциальной жизни. В его бумагах оказался листок, относящийся к началу 40-х годов, на котором можно прочесть следующие строки:

Как грустно жить на белом свете,
Как грустно жить и только жить...
Чем был вчера, тем завтра быть.
Но не того душа искала:

Душа высокого ждала,
Ждала, ждала... и вдруг упала,
И на призванье не дала
Она священного ответа...»

В 1864 г. А. Я. Бакулин напечатал в Москве маленькую книжку басен под заглавием «Басни провинциала», без указания имени автора; только на некоторых экземплярах было напечатано: «Басни А. Я. Бакулина». Несколько стихотворений его было напечатано в мелких журналах и в сборнике произведений поэтов-самоучек «Рассвет», изданном И. З. Суриковым в 1864 г.

Брюсов с любовью вспоминает своего деда-поэта в автобиографической повести «Моя юность» и в неизданном рассказе (1897) «Голубочки — это непорочность» («Литературное наследство», т. 27—28, М. 1937, стр. 471). Фамилию деда — А. Бакулин — Брюсов избрал одним из своих псевдонимов, под которым печатал некоторые статьи и заметки в газетах и журналах.

«Евгений Онегин» Пушкина впервые был издан отдельными главами: I глава вышла в 1825 г., II — в 1826, III — в 1827, IV и V — в 1828 (одной книжкой); в этом же году вышла глава VI; в 1830 г.— гл. VII и в 1832 г.— гл. VIII. Цена отдельных глав «Онегина» была от 5 до 10 рублей; за пересылку в другие города взималось от 80 коп. до рубля. Первое издание романа в одной книге вышло в 1833 г. (Н. Синявский и М. Цявловский. Пушкин в печати, М. 1938).

Смирдин Александр Филиппович (1795—1857) — петербургский книгопродавец и издатель. Книжная лавка его находилась (с 1832 г.) на Невском проспекте и была своего рода литературным клубом, где часто встречались писатели.

Бартенев Петр Иванович (1829—1912) — историк. Журнал «Русский архив» под редакцией Бартенева издавался с 1863 г. В журнале опубликовано много ценных исторических и литературных материалов. П. И. Бартеневу в «Русском архиве» принадлежит ряд историко-литературных работ и множество пояснительных примечаний, которыми он сопровождал публикуемые им материалы. Более подробные воспоминания о Бартеневе под заглавием «Обломок старых поколений» были напечатаны Брюсовым в «Русской мысли» (1912, № 12) и перепечатаны в его книге «За моим окном».

Первые статьи Бартенева «А. С. Пушкин. Материалы для его биографии» были напечатаны в 1854 и 1855 гг. в газете «Московские ведомости». П. Я. Чаадаев (1793—1856), близко знакомый с Пушкиным еще со времени пребывания его в лицее, был, как пишет Л. Н. Майков, «крайне щекотлив ко всякому намеку в печати касательно его отношений к великому поэту». Прочитав статьи Бартенева,

Чаадаев в письме к С. П. Шевыреву с раздражением писал о том, что в них ни слова не говорится о нем: «Признаюсь, это умышленное забвение отношений моих к Пушкину глубоко тронуло меня... Пушкин гордился моею дружбой; он говорил, что я спас от погибели его и его чувства, что я воспламенял в нем любовь к высокому; а г. Бартенев находит, что до этого никому нет дела, полагая, вероятно, что обращенное потомство вместо стихов Пушкина будет читать его «Материалы» Надеюсь, однакож, что будущие биографы поэта заглянут и в его стихотворения» (Л. Майков. Пушкин, Биографич. материалы и историко-литературные очерки, СПБ. 1899, стр. 327).

Л. Н. Толстой познакомился с П. И. Бартеневым, повидимому, в конце 50-х гг. Более тесное общение между ними установилось с 1864 г., когда Толстой, работая над «Войной и миром», обращался за нужными ему историческими материалами и справками к Бартеневу, бывшему тогда библиотекарем Чертковской библиотеки в Москве. В 1867 г., приступив к печатанию отдельного издания «Войны и мира», Толстой поручил Бартеневу вести корректуру и даже дал ему «carte blanche» — «выкидывать все, что покажется опасным», и возвращать рукописи, если они будут «неясны или очень нескладны». После выхода в свет «Войны и мира» Толстой уже редко встречался и переписывался с Бартеневым; последний раз они виделись зимой 1889/1890 года, и общение их прекратилось: Бартенев резко отзывался о произведениях Толстого, направленных против официальной церкви и всех устоев полицейско-самодержавного государства (сборник «Толстой. Памятники жизни и творчества», М. 1920, т. II, стр. 174—175; «Летописи Государств. литературного музея», М. 1938, т. II, стр. 36—37).

Соболевский Сергей Александрович (1803—1870) — один из друзей Пушкина, автор известных в свое время эпиграмм, библиофил, собравший замечательную библиотеку.

«Спросишь, например,— кто это?» — цитата из стихотворения А. Н. Майкова «Менуэт. Рассказ старого бригадира».

Булгаков Александр Яковлевич (1781—1863) — московский почт-директор; его письма к брату, напечатанные в «Русском архиве» (в 1901—1903 гг.), являются хроникой жизни дворянской Москвы 10—30-х гг. XIX в.

Первый сборник «Русские символисты» вышел в 1894 г.

Бартенев хорошо был знаком с Павлом Воиновичем Нащокиным (1800—1854) и записал все слышанное от него о Пушкине («Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860-х годах». Вступит. статья и примеч. М. Цявловского, М. 1925).

Нащокина Вера Александровна — умерла в Москве в 1900 г.

М. А. Д.— Дурнов Модест Александрович, художник и архитектор, автор нескольких стихотворений, напечатанных в сборнике «Книга раздумий», СПБ. 1899. В книге Брюсова «Tertia vigilia» ему посвящен цикл стихов «Любимцы веков» и стихотворение «Призраки», написанное на тему одной из его картин. Умер он в 1928 г.

Стр. 525. *На похоронах Толстого.*— Печатается по тексту книги Брюсова «Далекие и близкие» (М. 1913), в которую эта статья, впервые опубликованная в «Русской мысли», 1910, № 12, вошла с некоторыми исправлениями.

Л. Н. Толстой умер в 6 час. 5 мин. утра 7 ноября 1910 г. на станции Астапово Рязанско-Уральской жел. дороги. 9 ноября в 11 час. утра гроб с телом Толстого был привезен в Ясную Поляну. Погребение состоялось в 3 часа дня.

Попов Иван Иванович (1862—1942) — журналист, автор нескольких отдельных работ по археологии, самоуправлению, истории Китая и Монголии. В 1884 г., арестованный по делу революционеров-народовольцев П. Якубовича, Г. Лопатина и др., был выслан в Забайкалье. С 1894 по 1906 г. жил в Иркутске, где редактировал газету «Восточное обозрение». С Л. Н. Толстым Попов лично познакомился в 1903 г., но до этого времени переписывался с ним по делам, касавшимся ссыльных в Сибири, исполнял различные его поручения. О своем первом посещении Толстого и о поездке на его похороны Попов рассказал в очерке «Ясная Поляна», напечатанном в сборнике «Дорогие места» под редакцией И. А. Белоусова, М. 1916.

Московский Литературно-художественный кружок — литературный клуб, основанный в 1898 г. Брюсов с 1902 г. был одним из членов дирекции кружка, а с 1908 г.— председателем дирекции.

«Один мой товарищ...» — университетский товарищ Брюсова, поэт А. А. Курсинский в 1895 г. был учителем сына Л. Н. Толстого Михаила («Воспоминания С. А. Толстой». «Толстовский ежегодник 1912 г.», М., стр. 22).

«Другой...»— Н. Н. Черногубов, московский коллекционер, владевший большим количеством материалов, относящихся к А. А. Фету, Аполлону Григорьеву, И. С. Тургеневу. В 1901 г. он ездил в Ясную Поляну, где получил письма Фета к Толстому. Рассказ Черногубова о его посещении Ясной Поляны записан в дневнике Брюсова («Дневники». М. 1927, стр. 103—104).

А. М. Добролюбов (род. 1876) — поэт-декадент, сектант,

«Дерево бедных» — так в Ясной Поляне называли старый вяз, на скамье под которым ожидали Толстого посетители, приходившие к нему с просьбами о помощи.

Эфрос Николай Ефимович (1867—1923) — журналист, театральный критик. Находился на станции Астапово во время болезни Толстого в качестве корреспондента газет «Русские ведомости», «Речь» и «Одесские новости».

Озолин Иван Иванович — начальник станции Астапово Рязанско-Уральской железной дороги, приютивший в своей квартире умирающего Л. Н. Толстого; воспоминания Озолина — «Последний приют Л. Н. Толстого» — напечатаны в «Русских ведомостях», 1912, № 257. После смерти Л. Н. Толстого он продолжал быть начальником станции Астапово, пока не заболел нервным расстройством. Умер 16 января 1913 г. в Саратове («Толстовский ежегодник 1913 г.», хроника, стр. 19).

Суллержицкий Леопольд Антонович (1872—1916) — режиссер московского Художественного театра.

Стр. 535. *Miscellanea*.—«Под заглавием «Miscellanea» (т. е. Смесь) я печатаю,— писал Брюсов в примечании к одной из заметок,— время от времени разрозненные замечания, наблюдения, догадки, которым не находится места в моих работах более систематических и которые возникают «попутно», в связи — но «случайной» — с тем или иным исследованием». (Ряд заметок из «Miscellanea» Брюсов хотел снабдить подзаголовком: «Заметки по пути».) В 1912 г. Брюсов готовил к печати сборник «Miscellanea». В предисловии к этому изданию Брюсов писал, что в него входят «отрывочные мысли, не развитые в целые статьи, возражения полемические и ответы моим критикам, заметки на полях прочитанных книг, ответы на анкеты, письма в редакцию по разным поводам и т. п.». Относительно заметок, касающихся критиков, Брюсов в этом предисловии говорит: «Может быть, мне укажут на мои резкие отзывы о моих критиках. Ответить могу одно: я говорю об них то, что думаю. Прибавлю, однако, что не всегда о своих критиках (осуждающих то, что я писал) я думаю дурно. Когда Вл. Соловьев жестоко высмеял мои юношеские стихи, я «отомстил» ему тем, что тотчас после его смерти напечатал восторженную статью о его поэзии. Я был бы очень рад так же «мстить» и другим моим критикам. Но, по совести, я не могу написать восторженную статью о критических упражнениях Ю. И. Айхенвальда». Относительно порядка, в котором все заметки должны были быть напечатаны в сборнике, Брюсов писал: «План этой книги — отсутствие плана».

Отдельное издание «Miscellanea» не состоялось; циклы заметок были напечатаны в журналах и альманахах. В настоящем томе по-

чатаются избранные заметки, из числа опубликованных в журнале «Москва», 1918, № 1 и 2 (заметки I—XIV); в альманахе «Эпоха», кн. 1 и 2, М. 1918 (заметки XV—XXVI, XXVIII—XLI); в журнале «Весы», 1904, № 1 и 10 (заметки XLII и XLIII, с исправлениями по рукописи); в журнале «Новый мир», 1934, № 10, в статье Н. Ашукина «Труд В. Брюсова» (заметки XLIX и L; последняя с исправлениями по рукописи); в журнале «Огонек», 1949, № 41 (заметка LI); печатаются впервые заметки: XXVII, XLIV—XLVIII.

В заметке XXXII Брюсов имеет в виду эстета-идеалиста Ю. И. Айхенвальда, который в своей брошюре «Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики», М. 1910, писал: «Прозаическая сознательность Брюсова, недреманное око его рассудка проявляется и в общей печати интеллектуализма, лежащей на его стихах, и в отдельных глубоко-характерных моментах его стихотворений. Например, он смотрит на радугу и сейчас же сам разбивает ее иллюзию и восклицает: «*Знаю*, — ты мечта моя». Он слишком знает».

В заметке XXXIII Брюсов повторяет ошибочное суждение о значении «Бориса Годунова». См. примеч. к статье «Маленькие драмы Пушкина».

В заметке XLIII приведена эпиграмма Д. Д. Минаева на критика В. П. Буренина (1841—1926), ближайшего сотрудника газеты «Новое время» — органа реакционно-дворянских и чиновно-бюрократических кругов. В своих фельетонах Буренин злобно травил прогрессивных деятелей русской литературы и общественной жизни. Первый стих эпиграммы приведен Брюсовым не совсем точно, следует: «По Невскому бежит собака».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

[1] Курсивом напечатаны страницы комментария, где имеется характеристика того или иного лица.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПЕРЕВОДОВ И СТАТЕЙ

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕВОДЫ

СТАТЬИ

ВОСПОМИНАНИЯ. ЗАМЕТКИ

Редактор *Ю. Акимов*

Оформление художника *И. Литвишко*

Технический редактор *В. Гриненко*

Корректор *Е. Мезис*

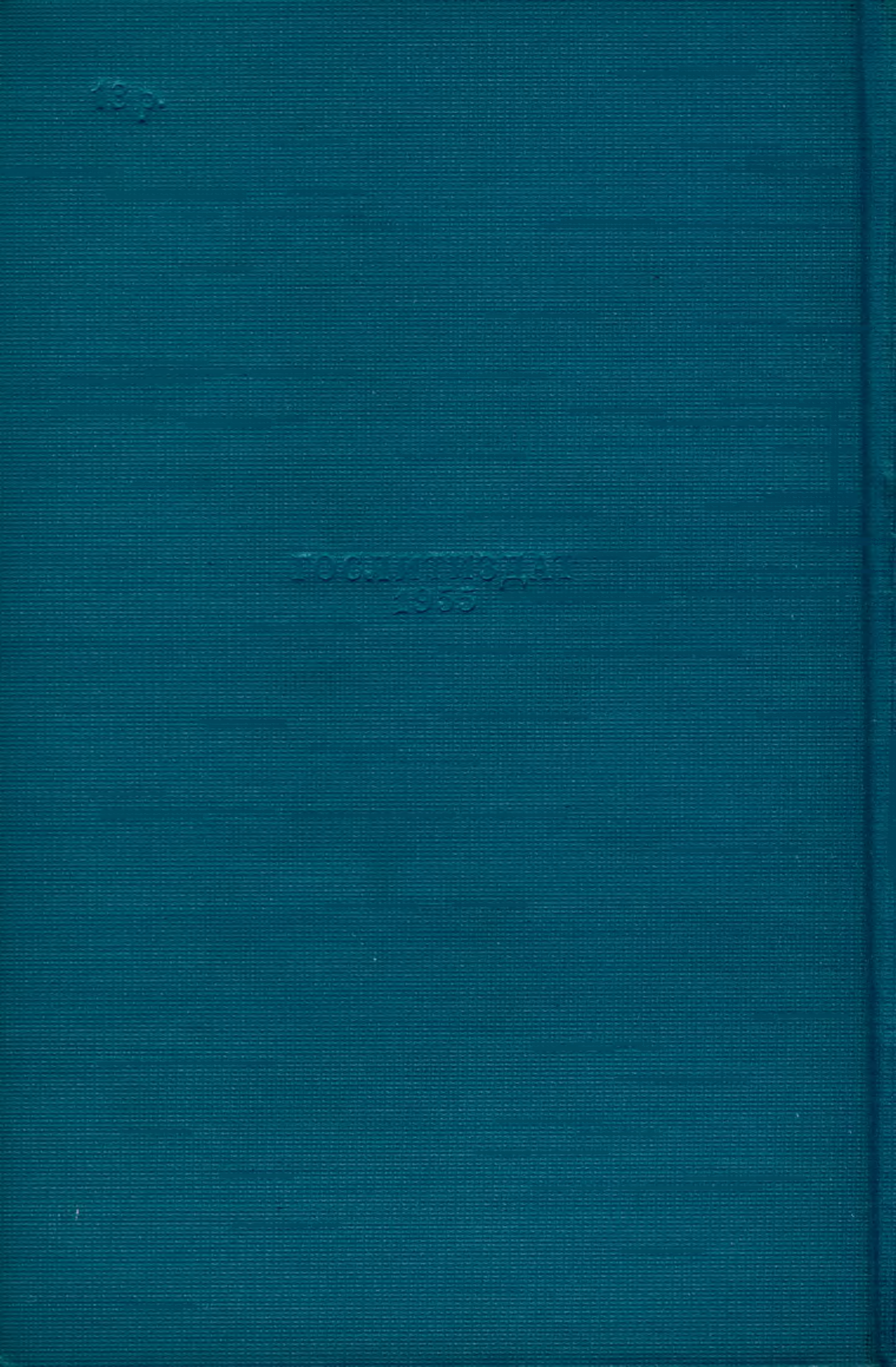
*

Сдано в набор 12/X 1954 г.
Подписано к печати 4/IV 1955 г.
А01839. Бумага 82×108 1/32—40 3/4 печ.л.
33,42 усл. печ. л. 32,03 уч.-изд. л.+1
вклейка=32,08 л. Заказ № 1873.
Тираж 75000. Цена 13 р.

Гослитиздат
Москва, Ново-Басманная, 19

*

Министерство культуры СССР.
Главное управление полиграфической
промышленности.
Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова.
Москва. Ж-54, Валовая, 28.


13 р.
ГОСЛИТИЗДАТ
1955